



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Ontario Council of University Libraries

OBRAS COMPLETAS DE DON FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

OBRAS COMPLETAS

DE

D. FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

XV

OBRAS COMPLETAS DE DON FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

ESTAS OBRAS COMPLETAS COMPRENDERÁN CUATRO SECCIONES:

- 1.^a FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y DERECHO.
- 2.^a EDUCACIÓN Y ENSEÑANZA.
- 3.^a LITERATURA, ARTE Y NATURALEZA.
- 4.^a EPISTOLARIO.

LA PUBLICACIÓN SE HARÁ POR VOLUMENES EN 8.º, QUE CONSTARÁN DE UNAS 300 PÁGINAS. PRECIO DE CADA VOLUMEN: 5 PESETAS EN RÚSTICA: 7 PESETAS ENCADERNADO EN TELA.

VOLÚMENES PUBLICADOS

- TOMO I.—PRINCIPIOS DE DERECHO NATURAL.
TOMO II.—LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA.
TOMO III.—ESTUDIOS DE LITERATURA Y ARTE.
TOMO IV.—LECCIONES SUMARIAS DE PSICOLOGÍA
TOMO V.—ESTUDIOS JURÍDICOS Y POLÍTICOS.
TOMO VI.—ESTUDIOS FILOSÓFICOS Y RELIGIOSOS.
TOMO VII.—ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN.
TOMOS VIII Y IX.—LA PERSONA SOCIAL: ESTUDIOS Y FRAGMENTOS.—TOMOS I Y II.
TOMO X.—PEDAGOGÍA UNIVERSITARIA.
TOMO XI.—FILOSOFÍA Y SOCIOLOGÍA: ESTUDIOS DE EXPOSICIÓN Y DE CRÍTICA.
TOMO XII.—EDUCACIÓN Y ENSEÑANZA.
TOMOS XIII Y XIV.—RESUMEN DE FILOSOFÍA DEL DERECHO — TOMOS I Y II.
TOMO XV.—ESTUDIOS SOBRE ARTES INDUSTRIALES Y CARTAS LITERARIAS.

Administración: LA LECTURA
Paseo de Recoletos, 25, Madrid.

ESTUDIOS
SOBRE ARTES INDUSTRIALES

Y

CARTAS LITERARIAS

POR

FRANCISCO GINER

PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID,
Y EN LA «INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA»

MADRID

1926

OBRAS COMPLETAS DE DON FRANCISCO GINER DE LOS RIOS

SOBRE ARTES INDUSTRIALES

CARTAS LITARIAS

AC
75
G5
v.15

ES PROPIEDAD



1084255

MADRID.—Imprenta de Julio Cosano, Torija, 5.

El presente volumen de las «Obras Completas» de D. Francisco expresa muy señaladamente varias notas espirituales características del autor: la noble curiosidad de conocerlo todo, el propósito de llegar a satisfacer esa necesidad lo más seriamente posible y el invencible impulso de prestar al resto de los hombres el servicio—a veces capital para una vida que comienza a orientarse—de comunicarles lo que se ha estudiado. Y es que, entre otras cosas, D. Francisco fué uno de nuestros hombres de ciencia del siglo XIX más «humanistas»; es decir, más hondamente continuadores de aquel enciclopedismo que impregnó el alma de las generaciones del Renacimiento.

En D. Francisco, esa cualidad hallóse reforzada por la vocación docente que selló su espíritu con mayor relieve que ninguna otra, a mi juicio. Por ello, él, que tan capaz era—y bien lo demostró—de producir escritos originales y profundos, obra de maestro en las especialidades científicas preferidas, ocupó muchas veces su tiempo en labores de peón intelectual que recoge materiales ajenos y los pone al alcance de quien los desconoce, condensando, en escritos de divulgación, la literatura de un ramo de conocimientos o la suma de las investigaciones realizadas por otros y aun por él mismo. A ese género pertenecen algunos de los trabajos contenidos en el presente volumen.

Alguna vez oí dolerse, a un buen amigo de D. Francisco, del tiempo y las energías intelectuales que esas labores robaban a la tarea de producción plenamente

original o especializada profundamente, para la que Giner poseía tan sólida preparación y tan hermosas facultades personales. Pero siempre creí que aquella sincera condolencia obedecía a la incomprensión de aquel aspecto de la mentalidad de D. Francisco que antes enuncié, y también de la concepción moral que el maestro tenía en cuanto a la plenitud de sus deberes docentes. Esos deberes adquirieron cada día más agudeza de imperativo categórico en él, a medida que su ardoroso y sereno patriotismo iba percatándose de las mil lagunas de nuestra educación, que no procuraban cegar, con el arranque y la constancia necesarios, todos los que podían emplearse en esa tarea.

Por otra parte, estos escritos de D. Francisco, ya obedeciesen a esa motivación que acabo de determinar, ya al interés que en él despertaban todas las cosas sustanciales de la vida humana—la Literatura, las Artes plásticas, la Historia, etc.—, son también expresión, en tan gran medida como las obras fundamentales, de las notas máspreciadas de su espíritu. Quien los lea atentamente encontrará en ellos, aun en los que menos aporte original de materia parecen contener, no sólo la extensa cultura de D. Francisco en todas las disciplinas—cultura que le permitió, precisamente, ahondar y abarcar íntegramente la esfera particular de sus especialidades, contra lo que creen algunos especialistas modernos—, sino también las más puras y personales características de su pensamiento. Véanse si no el artículo acerca del Discurso de Moreno Nieto y el relativo al de Arrieta, sazonados ambos, como todos los demás, por la fina ironía que brotaba espontáneamente de la pluma y de la conversación de D. Francisco, y que ocultaba a menudo amarguras muy graves de su alma de español. Juntamente, el buen gusto y la finura espi-

ritual, que en D. Francisco eran ingénitos, le hicieron siempre acertar y decir cosas originales y hondas, aun en las materias más apartadas de las direcciones centrales de su vida.

No es menos perceptible, en fin, en los trabajos de la índole de los incluídos en este y otros volúmenes, la constante preocupación pedagógica de D. Francisco. Adviértase cómo, sea el que fuere el asunto escogido, concluye por resolverse en un tema de educación o se aplica a esta finalidad, lo mismo si trata de Literatura (las críticas de algunas novelas de Galdós lo manifiestan bien ostensiblemente), que de Música, de Filosofía o de Historia. Así se ligan estos escritos sueltos, a veces muy breves, con la corriente central del espíritu de Giner y los reduce a la unidad fundamental de la obra que realizó aquel de quien, cada día, aun después de la triste fecha de 1915, aprendemos todos algo nuevo.

R. A. Y C.

Comprende este volumen de las «Obras Completas»: 1.º *Estudios sobre artes industriales*, por Francisco Giner.—Madrid, J. Jorro, 1892. (De la «Biblioteca Andaluza» que dirigía su hermano D. Hermenegildo), y 2.º las *Cartas literarias*, que publicaba D. Francisco en el periódico «El Pueblo Español» a fines del año 1878 y comienzos del 1879, dentro del período en que estuvo separado de su cátedra de la Universidad.

Las personas que tengan alguna familiaridad con el asunto a que los siguientes artículos se refieren advertirán desde luego, que, con una sola excepción —*El mobiliario de la Odisea*— y tal cual idea general sobre los muebles, su clasificación, etc., son mero extracto de los libros acreditados sobre la materia, que en los respectivos lugares se citan. Todos ellos han sido ya publicados en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en la *Revista Hispano-Americana*, o en *La Ilustración Artística*, con la mira de vulgarizar en términos sumarisimos las investigaciones de los especialistas. No es difícil que algunos de los asertos que contienen estén rectificados hoy día por el progreso de la indagación y la ciencia; cosa que ignoro, por no ser asunto en que yo tenga estudios formales, ni aun casi informales y de referencia, ni siga el desarrollo de los conocimientos. Pero como la mayor parte de esas afirmaciones descansan sobre datos reales y objetivos, los esfuerzos, cada vez más intensos, de los hombres consagrados a esclarecer estos problemas, puede bien presumirse que, más que a corregirlas, vengan a completarlas y ampliarlas.

Dos palabras, ahora, o pocas más, sobre la im-

portancia de estas cuestiones. Suelen tenerlas por baladías y triviales, no ya los ignorantes—entendiendo por esta palabra—pues, en otro sentido, ignorantes somos todos—los pedantes que hablan de las cosas que no entienden con mucho mayor desenfado que el que usarían de cierta si las entendieran—, sino hasta personas condeñadas, y aun los mismos que a su estudio se dedican: fenómeno a primera vista extraño, aunque se explica por la frecuente parcialidad, estrechez y deficiencia de la actual cultura especializada. Plegas unos y otros que el estudio de los muebles, como el de las vajillas, los trajes, las joyas, tapices, bordados, armas, encajes, abanicos, etc., etc., es mero pasatiempo de desocupados, que, a falta de quehaceres formales, inventan estas monerías con que entretenerse y entretener a sus correligionarios de uno y otro sexo. Pero de esto—y de todas las cosas—puede decirse lo que de la filosofía decía Sanz del Río: «que da a cada cual lo que le pide y tiene para todos los gustos»; desde una educación severa de la conciencia en la verdad, hasta esos lugares comunes para hacer discursos sentimentales, conservadores o revolucionarios, en academias, parlamentos, cátedras, púlpitos, ceremonias públicas y privadas y solemnidades administrativas. Cualquier coleccionista inteligente puede clasificar con exactitud un cocharro, lo mismo que un bibliófilo, o un colector de mariposas, o un tratante en pinturas, o

en vinos, o en caballos, comparten con el médico el consabido «ojo» para sus respectivas especialidades. Pero considerar lo que hay dentro de aquel barro, de aquellas formas, de aquella ornamentación; el íntimo enlace que guardan todos sus elementos con las costumbres, el género de vida, el medio natural, los gustos, las influencias, el espíritu entero de un pueblo o un tipo de cultura, es cosa que pide otra atención más detenida y otra manera de mirar el cacharro. Si se reflexiona sobre qué toscos, bárbaros e insignificantes utensilios se funda nuestro conocimiento de los tiempos prehistóricos, se viene a comprender esa relación íntima de cosas que, al parecer, en el uso común son de tan poca monta, con otras, cuya gravedad se entra de tal suerte por los ojos, que a nadie le conviene cerrarlos. Cuando Luis XVI y su desventurada consorte ayudaban con tanta ingenuidad a la reacción incipiente contra el mobiliario de Luis XV, y a la difusión de la sencillez del gusto pseudo-clásico contra el barroco y churrigueresco, patrocinando la mesa de pie de aguja y el clavo romano, y la urna, y el pabellón en flecha, y las haces de los lictores, que parecían aún tan inofensivos como los idilios de Trilán, hijos, más o menos legítimos, de *Emilio* y *La Cubaña Indiana*, contribuían, no sé si por ley inevitable, a la formación de aquel huracán de furia y sangre, que arrasó trono, religión, familia, aristocracia, gremios, municipios, universida-

des, economía... la estructura social entera; pero que respetó y sirvió la lenta evolución de aquellas «modas». Y la guillotina, y Termidor, y Brumario, las empujaron más y más hacia arriba, hasta coronarlas en el solio con la mascarada cesárea de Napoleón; momento a la par de apogeo y de consiguiente decadencia de la «inocente» pastorela neoclásica.

En esta indomable solidaridad de todos los factores de un ciclo, un jarrón del Retiro habla muy bajito, pero muy claro, de la Revolución francesa, y una silla pseudo-gótica del año 20, de Restauración y Santa Alianza.

Tan fácil es construir la historia de la civilización la verdadera historia—sin la del mobiliario, como sin la de la ciencia, o la religión, o la política. Todo está en todo; y el ideal que inspira las formas aparatosas de la sociedad trabaja en el taller del artesano y lleva por igual en un mismo sentido todas las fuerzas de la vida humana.

Vistos así los muebles, ¿no es verdad que dicen ya otra cosa?

EL MOBILIARIO

I

En toda clase de edificios, públicos o privados, desde la más humilde casa al más suntuoso templo, hay ciertos objetos que, sin formar parte de la construcción, se colocan dentro de los mismos, ora para hacerlos más agradables y confortables, como ahora se dice, esto es, para que respondan de un modo más completo a la idea de una habitación de gente culta y civilizada, ora en general para que en ellos puedan debidamente realizarse los diversos fines a que se encuentran destinados.

Ya se comprende fácilmente, por esto, que se habla aquí del *mobiliario* en un amplio sentido, según el cual, abraza lo mismo las mesas, asientos, camas, etc., que los vasos de porcelana o vidrio; los tapices, cortinajes y alfombras, como los espejos y los bronces; el servicio del comedor, como el del culto: en suma, cuanto cabe en la expresada idea de objeto independiente de los edificios, y del cual, sin embargo, éstos necesitan. Porque si el concepto, por ejemplo, más sencillo de la casa (no

de la habitación, en que también entra la cueva) es el de un cobertizo que nos abrigue de la intemperie, y si los vecinos de semejante casa—llamémosla a sí—bien pueden sentarse y dormir en el suelo, comer con los dedos, beber y lavarse en las fuentes y secarse al sol o al aire, conforme la casa se agranda y mejora, va sintiéndose también la necesidad, no sólo de adornarla, sino de hacerla más cómoda, y con ambas, la de servirse de utensilios que permitan desempeñar más cumplidamente las diversas funciones de la vida doméstica.

Por esto, sin duda, desde que hallamos vestigios por remotos que sean, de la existencia del hombre en las sociedades primitivas, en esos períodos llamados por su antigüedad y oscuridad para nosotros «prehistóricos» o «antehistóricos», hallamos también señales de muebles y artefactos, rudimentarios, sin duda, pero en cada uno de los cuales debemos ver el germen de un desarrollo más o menos importante. Así, como el *men-hir*, la piedra larga hincada en el suelo, y en la que van distinguiéndose sucesivamente, merced a groseras entalladuras, primero una cabeza que hace de ella un *hermes*, luego unos pies y unos brazos, hasta convertirla en figura rígida, sacerdotal, *hierática*, y, por último, nada menos que en estatua de Fidias, donde alcanza el grado supremo de libertad y de belleza, así la roca informe, donde celebraron los hombres sus primeros sacrificios, ha venido a ser

el suntuoso altar de nuestras catedrales; la dura cama de hierba, el magnífico lecho escuipido, sobre cuyos muelles colchones se extienden espléndidos brocados, y la tosca vasija de barro, endurecida al sol, las maravillas del Japón o de Sèvres.

De notar es que, según se va elevando el nivel social de la cultura, todos estos objetos son cada vez más apropiados a su destino y más graciosos, delicados y elegantes; desenvolviéndose al par y en concorde medida en la historia de las sociedades la utilidad y la belleza. No es ésta la opinión de ciertos escritores contemporáneos, por ejemplo, del filósofo Bourcier, el cual cree que la tendencia estética, esto es, el intento de producir cosas hermosas, es como artículo de lujo, que no nace hasta que las primeras y más subalternas necesidades se han satisfecho: acordándose, sin duda, de aquel refrán de «vientre vacío no está para músicos». Pero como desde los más remotos tiempos y en los pueblos menos cultos de que se tiene algún dato, hallamos canciones, danzas, pantomimas, pinturas (que comienzan a veces por las que se hacen en sus propios cuerpos), no es posible sentir a esta opinión, por respetable que sea.

En cuanto al papel de esa tendencia en los utensilios de la casa, tampoco puede aceptarse. Las armas e instrumentos prehistóricos, aparte de su forma, en cuya elección entra también alguna razón estética, tienen con suma frecuencia líneas y

figuras grabadas, que no son otra cosa más que puros adornos, sin los cuales en nada se perjudicaría su buen servicio: que es, por cierto, lo mismo que hoy acontece, v. gr., con nuestras vasijas ínfimas de barro, en las cuales, ya en la forma, ya en cierta ornamentación que se les añade, se tiende a darles más agradable apariencia. De lo que no cabe dudar es de que este intento, según va dicho, se desarrolla con la civilización hasta un grado incalculable. Llegará día en que la utilidad del objeto tiene apenas un valor secundario, como acontece con muchos muebles preciosos que decoran los salones de las gentes acomodadas y de buen gusto, sin que nadie piense en emplearlos para el fin que a primera vista representan, y que casi viene a convertirse en pretexto de su construcción (1).

Desgraciadamente, no basta poseer ese buen gusto para tener a su disposición y en su casa tales primores; pero el progreso de la civilización va de día en día facilitando, en esto como en las demás cosas, a todas las clases sociales, aun a las más humildes, la adquisición de objetos que, accesibles

(1) Sobre la unión, o más bien unidad del elemento constructivo y el estético, unidad hasta hoy casi exclusivamente estudiada en la arquitectura, el trabajo más completo que conozco es la Memoria de D. Fernando G. Arenal, *Relaciones entre el arte y la industria*, premiada por *El Fomento de las Artes*, y publicada en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (1884-85); en ella se procura, tal vez por vez primera, reducir a unidad este principio y aplicarlo a las llamadas «artes industriales».— Hay edición especial, en un vol. Madrid, Fortanet, 1885.

sólo en otro tiempo para las más pudientes y elevadas, se hallan cada vez al alcance de mayor número de personas.

El arte del mobiliario tiene más alta importancia de lo que a primera vista parece. Sirva de ejemplo lo que ocurre en el de las casas particulares. Todo cuanto contribuye a hacerlas más útiles, cómodas y agradables sirve para aficionarnos a ellas y hacer que encontremos en el hogar una poesía, un atractivo, un encanto, que es difícil hallar en cualquier habitación sucia, desmantelada o molesta. El descuido con que este género de cosas se mira en pueblos poco adelantados (como en el nuestro acontece, y con particularidad en las clases medias) es causa, y muy principal, de que en esos pueblos sea tan pobre y desnuda la vida de la familia, procurando cada cual no pasar en casa sino las horas absolutamente indispensables, y reduciendo éstas a un mínimo cada vez más corto. Lo que la casa, por semejante camino, va perdiendo lo ganan al propio compás el café y el casino, donde, prescindiendo de otros estímulos más o menos plausibles, se hallan siquiera cierto *comfort* y cierta decoración. Aunque ésta sea en ocasiones del peor gusto posible, siempre hablará a la fantasía y superará infinitamente a los atractivos de un cuartucho vestido de papeles mugrientos y adornado, según patrón irrevocable, con desvencijados muebles, que enseñan sin pudor por entre sus desgarradas carnes

de verde reps o negra gutapercha, las ruines entrañas de apretadas mazorcas de pelote.

Así es que basta ver los cafés de una ciudad para adivinar el grado de cultura que en ella alcanza la vida doméstica. Si son suntuosos, según acontece en Madrid o en Barcelona, bien podemos decir: ¡qué mal vivirán estas pobres gentes! «El *confort* y el buen gusto del salón del casino—dice un escritor (1) dedicado a estos asuntos—contribuyen tanto como la sociedad y los periódicos a sacar a los jóvenes de casa. Empujamos, literalmente, a nuestros hijos para que busquen fuera aquellas comodidades y orden que no hallan dentro. Extirpamos en ellos el germen del buen gusto; consideramos al arte como un gasto inútil y cortamos el más fuerte lazo con que podemos encadenarlos al hogar doméstico.» Y es — créalo bien el lector — que no me atrevería a decidir cuál de estas dos cosas es más difícil: si saber ser rico o saber ser pobre.

II

Siguiendo el mismo ejemplo de la casa, y concretándonos a él por ahora, dos artes principales hay, que se refieren al interior de nuestras vivien-

(1) W. J. Loftie, *Defensa del arte en la casa, con especial referencia a la economía en coleccionar obras de arte y a la importancia del gusto en la educación y la moral* (en inglés). — Londres, 1877; cap. V; *El arte y la moral*, pág. 97.

das, y aun de todo edificio: el de la decoración y el del mueblaje. El primero tiene por fin el embellecimiento de aquéllas en sí mismas, o sea todo cuanto concierne a su disposición con el solo intento de que presente un aspecto grato, elegante, estético, ora se trate de adornos incorporados al edificio y que constituyen su decoración fija o arquitectónica, v. gr., los de los techos, pavimentos, paredes, puertas, chimeneas, ora de aquellos otros, como cuadros, tapices, estatuas, bronces, espejos, que forman su decoración móvil, independiente, separada. — Por lo que respecta al arte del mueblaje (que llaman *ameublement* los franceses), esto es, el de inventar, o elegir y colocar en la casa los diversos objetos movibles que ha menester, según las necesidades de la vida que deben en ella cumplirse, se diferencia grandemente del anterior: pues el *decorador* se vale de toda clase de objetos, sean o no muebles, pero exclusivamente para procurar el *adorno* de la casa; mientras que el *amueblador* — con perdón sea dicho de la respetable ortodoxia de la Academia — sólo emplea, según el mismo nombre dice, muebles, y esto, atendiendo a todos los fines de la vida doméstica, no meramente al embellecimiento de la casa: así, lo mismo se ocupa de un espejo que de un armario, una artesa o una mesa de cocina. Por último, ambas artes tienen el parentesco que desde luego se comprende, merced al cual, se mezclan y hasta fácilmente se confunden.

Sin embargo, ni a una ni a otra se concede hoy todavía la importancia a que tienen derecho, y el arreglo de una casa, ya se encomiende a un tapicero, ya lo dirija el dueño mismo, se verifica las más veces bajo el aspecto de la decoración, como bajo el de la comodidad, sin otra guía que un instinto vago, falta de principios, apoyado a lo sumo en la costumbre o en el gusto individual, más o menos delicado, y al que con frecuencia acompaña la mayor ignorancia tocante a las condiciones a que debe obedecer el adorno de nuestras viviendas, de los fines a que ha de responder cada una de sus partes, y hasta de los medios que la civilización actual pone a nuestra disposición para satisfacerlos. De aquí el mal gusto, monotonía, incongruencia, molestia y demás *cursilerías* con que se alhajan las habitaciones en los países atrasados (1).

El mobiliario abraza, pues, aquellos objetos independientes y perfectamente separables de los edificios, que en éstos se colocan para satisfacer los fines a que se encuentran destinados, y el arte de amueblar dichos edificios es el de elegir y disponer esos objetos, los muebles, de una manera adecuada a las expresadas necesidades.

Excluye, pues, este concepto, multitud de obras; por ejemplo, todas aquellas que el carpintero, el

(1) *Indicación para la decoración de las casas con pinturas, obras de madera y mobiliario* (en inglés), por Rhoda e Inés Garret.—Londres, 1876.—Introducción.

marmolista, el estuquista, el pintor y dorador, el vidriero, el papelista, el artista cerámico, el herrero, bronceista, etc., etc., ejecutan en puertas y ventanas, techos y pavimentos, muros, rejas, cerraduras, azulejos y demás, para la comodidad y ornato del interior de nuestras habitaciones, a pesar de la extraordinaria importancia artística que en muchas ocasiones alcanzan. Las puertas de la catedral de Toledo, debidas a Villalpando, o las del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti; las grandes chimeneas esculpidas de Italia, en que a veces no desdeñó poner mano el insigne Miguel Angel (como «se dice» de la del palacio de Cintra en Portugal), o la célebre de la casa del Infantado, en Guadalajara; los techos de colgantes y estalactitas de los monumentos granadinos, o el artesonado de la Universidad de Salamanca; los mosaicos romanos, de que puede verse una pequeña muestra en el Museo Arqueológico, o los bizantinos del *Misrab* de Córdoba; las verjas de la capilla del Condestable en Burgos, o las cerraduras del palacio del Escorial; las afiligranadas paredes de la Alhambra, los azulejos del Alcázar de Sevilla, las vidrieras de León... son maravillosos ejemplos del arte incalculable que en esos géneros puede desplegar la inventiva del hombre. Pero, en cuanto constituyen en cierto modo parte de los edificios mismos, de los cuales son, en rigor, inseparables, puesto que por sí solos no tienen fin alguno, por más que en casos dados puedan trasla-

darse de un lugar a otro, no deben incluirse en el mobiliario, sino en el arte de la *decoración arquitectónica*.

A este arte corresponden también las pinturas murales y la ornamentación escultural que revisten bóvedas, paredes, arcos, pilares, cúpulas, y, en realidad, aquellos cuadros o estatuas, como las del claustro de San Juan de los Reyes, de Toledo, o las imágenes de los retablos en los templos, que si materialmente pueden trasladarse del sitio que ocupan, ideal y estéticamente deben considerarse como elementos de la decoración fija e inseparable del edificio, compuesta y calculada toda sobre estos elementos, cuya falta la dejaría truncada y sin sentido. Lo cual no contradice al valor independiente de dichas obras.

Respecto de aquellas que, por el contrario, han sido producidas sin relación con un lugar determinado en que hayan de colocarse, según acontece con la mayoría de los cuadros, bustos, estatuas, etcétera, en que sólo se atiende a la obra en sí misma, quedan también fuera del mobiliario, pero por otra causa. Pues si es cierto que, sin perjuicio del valor que a esas producciones artísticas como tales corresponde, pueden ser estimadas asimismo como elementos de ornamentación, cuyo lugar en el edificio, y en relación con otros objetos, debe determinarse artísticamente también, la importancia de esta clase de obras es tal, a causa del desarrollo que ya

han alcanzado, que a nadie extrañará ver excluida de la historia del mobiliario la de la pintura, por ejemplo: toda vez que el valor independiente de sus obras supera al que puedan tener como elementos decorativos y subordinados.

No es, pues, tan sólo, como a veces se dice, la causa de esta exclusión el carácter puramente estético de dichas obras, mientras que los muebles propiamente dichos tienen, ante todo, un destino utilitario. En un jarrón de porcelana del Retiro, dedicado a tener flores, esta utilidad es puramente decorativa y estética, pues ni las flores ni el vaso están en la casa con un fin diverso del que preside a la adquisición de un cuadro o de una estatua. No debe, sin embargo, olvidarse que esta razón del fin puramente estético de las últimas obras citadas tiene cierta importancia también, ya que, en la inmensa mayoría de los muebles, el destino utilitario se conserva siquiera como pretexto, y determina el tipo y forma de su construcción.

Por todo ello, es hoy uso común comprender sólo en el mobiliario aquellos objetos que, siendo separables del edificio (aunque accidentalmente se hallen fijados en él de un modo más o menos duradero), tienen por fin servir para las funciones de la vida que en él han de realizarse, ora estos objetos guarden su primitivo destino, ora lo hayan perdido, conservando únicamente el carácter de elementos de la decoración movable. Pues respecto de esta úl-

tima clase, debe advertirse que los objetos pierden su finalidad primitiva, ya por el cambio de las necesidades humanas, que traen consigo el decurso y vicisitudes de los tiempos, y a consecuencia del cual dejan de servir para satisfacerlas aquellos útiles de que anteriormente se valían los hombres, ya por su belleza e importancia artística, que nos hace posponerlo todo a estas cualidades.

Pero, aunque perfectamente separable de las demás, el arte del mobiliario mantiene con todas íntima relación. Así se observa que el gusto de cada época, sus inclinaciones estéticas, lo que suele llamarse, condensado en una fórmula, su ideal, se expresa en los muebles más insignificantes, lo mismo que en las más grandiosas creaciones del genio, y con tanta mayor precisión cuanto mayor es su importancia. Recuérdese que, al fundirse en Europa la reacción clásica, desde fines del siglo XVIII, no es sólo en el Arco de la Estrella, en los monumentos de Canova o en las pinturas de David donde se refleja aquel espíritu de imitación a lo antiguo, y el estilo imperial, que conforma a su manera los más suntuosos muebles de los salones regios, enriqueciéndolos con bronces, adorna con sus correspondientes clavos romanos de metal las sillas más humildes, los cajones de las mesas y cómodas, los marcos de los espejos y hasta las perchas para las toallas.

Así, entre otras relaciones que podríamos citar,

nuestro arte toma de la arquitectura, acomodándolas en calidad y dimensiones a sus fines: 1.º, las formas, proporción y disposición de las masas; 2.º, las pilastras, columnas, molduras y motivos de ornamentación, que son casi idénticos en muebles y edificios, como toma de la plástica las esculturas, grupos, cabezas, flores, figuras de animales reales o fantásticos, etc., y aprovecha el arte del tejido en las telas con que los recubre, y los de labrar metales y materias preciosas, tallar, torneear, incrustar, esmaltar, pintar, dorar y demás para las diferentes partes y adornos que necesita. Tanto más cuanto que el mobiliario de ebanistería pertenece, como la arquitectura, a un arte más amplio, a saber: el de la construcción, según formas geométricas, arte cuyo desarrollo histórico ofrece varias otras ramas, ya más, ya menos importantes: sirvan de ejemplo la jardinería y la armería.

Las indicaciones precedentes pueden servir, aunque sea poco, para fijar un tanto las ideas relativas a lo que debe comprenderse por *arte del mobiliario*.

LOS MUEBLES EN LA EDAD ANTIGUA

Ante todo, conviene advertir que los muebles de que se va a dar somerísima idea son los que podríamos llamar «de ebanistería». Prescindimos, pues, de los objetos restantes movibles comprendidos en el mobiliario, tales como tapices y telas, armas, vidrios, lozas y porcelanas, orfebrería, etc., que, ora sea con un fin principalmente estético o decorativo, ora con el de servir para otros fines de la vida individual y social, forman con aquéllos el conjunto de medios, tan complicados ya en nuestra época, de que se vale el hombre para satisfacer, dentro o fuera de las casas, sus diversas necesidades.

El *ebanista* se diferencia del *carpintero* en que éste construye ciertos elementos esenciales de los edificios, que no pueden apellidarse muebles, como las puertas, armaduras, techumbres y pavimentos. Pero también produce verdaderos muebles, aunque toscos y sencillos, y éstos son los tipos fundamentales de los que labra la ebanistería, tipos que en ésta aparecen ya modificados, perfeccionados, enriquecidos, así en su traza general como en su decoración, y que, a su vez, sirven de modelo para

los muebles fabricados de metales y otras materias más o menos preciosas, como el marfil, el jaspe, el mármol, la malaquita, etc. Ahora bien: merced a la expresada relación de los muebles de carpintería con los de ebanistería, hay que acudir a aquéllos para clasificar éstos, o, lo que es igual, para reducirlos a sus formas principales, ya que la ebanistería quizá no ha inventado un solo mueble, sino que los ha transformado todos, si bien hasta un límite indescriptible.

¿Cuáles son esos tipos? Sin violencia alguna parece que pueden reducirse a cuatro: la cama, la mesa, el asiento y el arca o caja.

Estos son los muebles de que todos los demás se derivan o combinan. Un sofá, por ejemplo, o es una modificación de la cama, o consta de dos o tres asientos unidos y perfeccionados; una cómoda es la combinación de una mesa con una serie de cajas; un *lit de repos* o una *chaise-longue*, la combinación de un sofá y de una cama.

Téngase siempre en cuenta que, según una ley propia de toda historia y de todo desenvolvimiento, y a la cual han llamado los filósofos ley de «diferenciación progresiva», o con otros nombres análogos, la vida pasa siempre de lo simple a lo complejo, desplegándose gradualmente los diversos elementos que, al principio, se hallan fundidos e indistintos en la unidad de que proceden, al modo como la planta se va desarrollando desde la semilla.

Merced a esta ley, en los primeros tiempos y en los grados más rudimentarios de la civilización, estos tipos de mobiliario no se distinguen tan perfectamente, sirviendo un mismo objeto para varios usos, por ejemplo: de mesa y de arca, de cama y de asiento. No de otra suerte, en los pueblos pequeños y atrasados, un mismo comerciante vende comestibles, y telas, y loza, y ferretería; en suma: todos los géneros más diversos, cada uno de los cuales requiere más tarde, o en círculos más amplios, uno o muchos establecimientos para él solo.

I.—TIEMPOS PRIMITIVOS.

Fácilmente se comprende que en aquellas remotas edades, llamadas *prehistóricas*, a causa de no existir historia en ellas, ya escrita, ya en forma de fidedigna tradición, habiendo de descubrir sus elementos por indicios y huellas de interpretación difícil, el mobiliario debió ser punto menos que nulo. Las necesidades de la vida son siempre idénticas en el fondo; pero el modo de satisfacerlas varía a compás de la cultura y engendra exigencias cada vez mayores, a las cuales responden indefectiblemente los nuevos medios que inventa el genio humano. Las formas de los primeros utensilios han sido las más simples; los materiales, al principio, la piedra tosca, sin labrar o rudamente labrada (según las épocas); el barro, la madera y demás partes de los

vegetales, los huesos, pieles y plumas de los animales y algunos tejidos hechos a mano o con instrumentos groseros. A ésta es a la que se llama **edad de piedra**, con sus dos períodos, de la **piedra en bruto** (tallada) y de la **piedra pulimentada**, nombres que se derivan de los únicos instrumentos que por entonces servían a nuestros progenitores para atender a sus necesidades, y que consistían en trozos arrancados de las rocas y unidos luego a piezas de maderas (hachas, flechas, cuchillos, etc.). Viene después la edad de los metales, donde el **cobre y el bronce**, primero, y después el **hierro**, prestan poderoso auxilio a aquellas rudimentarias industrias, y la invención del **vidrio**, que ensancha la esfera de las primeras artes.

Ya se advierte que de todos estos útiles, los de **piedra** son los que mejor han llegado hasta nosotros, y los de **madera**, más expuestos a alterarse, los menos conservados, habiendo que recurrir, para lo poco que de ellos se sabe, a los informes dibujos que en las rocas e instrumentos formados de éstas se encuentran a veces.

Entrando ahora en el ligero estudio de los principales muebles—si tal nombre merecen—de esta edad, comencemos por la cama.

No crean nuestros lectores que esta preferencia tiene por fundamento el considerable atractivo que en todo buen español ejerce su mueble predilecto, en el cual, a semejanza de todos los pueblos meri-

dionales y atrasados (que no basta lo meridional por sí solo), quisiera pasar casi toda su vida. La cama representa el primer papel en el mobiliario de todas las épocas y países, por una razón muy sencilla: por ser el mueble de que más largo tiempo hacemos uso. De aquí que su perfeccionamiento se haya adelantado al de los demás trastos de nuestra habitación: pues, aun cuando no reparemos en ello, por la fuerza de la costumbre, el más humilde jergón representa un inmenso progreso, superior al que han experimentado los demás útiles domésticos. Hasta en el más mísero tugurio de la última aldea, la cama es siempre la pieza fundamental del mobiliario, todo el cual le cede en valor e importancia.

Aparte de esto, las primeras camas han debido ser bastante duras.

Una piel, un montón de paja o hierba sobre el suelo, en un principio, han representado para el hombre prehistórico, según parece, este medio tan importante de descanso. Téngase en cuenta que, a juzgar por lo que hoy acontece con la mayoría de los pueblos salvajes (de los que, no sin grave exposición a error, se suele inferir los usos de los primeros hombres), nuestros más remotos ascendientes acaso preferirían dormir sentados o recostados contra un árbol o contra la pared (1) Sin embargo, parece que en las estaciones y países más fríos dor-

(1) Sales y Ferré, *Prehistoria y origen de la civilización*, tomo I, página 246.

mían a veces hacinados en zanjas, cuyo fondo rellenaban en parte con ceniza caliente, encendiendo alrededor fuego.

Algunos datos, tales como el ejemplo de los salvajes de América (no de las razas que ya alcanzaban una civilización tan compleja como la de los mejicanos y peruanos al tiempo de descubrirse el Nuevo Mundo), v. gr., los caribes de las pequeñas Antillas, permiten inducir que, al punto que aquellas edades conocieron el arte de fabricar tejidos, los emplearon en *hamacas*, esto es, en fajas suspendidas en alto por sus extremos. Quizá los pueblos llamados *lacustres*, porque edificaban sus habitaciones en los lagos, sobre estacas, y que fueron de los que más desarrollaron la industria de las telas, harían un uso considerable de estos lechos colgados, que son ya un progreso sobre los anteriores. Hasta qué punto ha debido desenvolverse en ciertos pueblos la construcción de hamacas, lo indica el hecho de que en la América del Sur se hayan empleado nada menos que como puentes y en una longitud de 40 metros. Humboldt, en sus *Sitios de las Cordilleras*, describe varias de estas singulares hamacas, cuyas oscilaciones suelen causar más de una desgracia al viajero imprudente; especialmente merece citarse una, por la cual pasaban hasta mulos cargados (1).

(1) *Ob. cit.*, trad. de Bernardo Giner.

Pero, dejando a un lado digresiones, se comprende que, en estas remotas edades, las restantes piezas del mobiliario no podían diferir grandemente de la que acabamos de señalar. Una piedra o un tronco son hoy todavía, entre los salvajes, los asientos más altos, ya que muchas veces el suelo mismo representa este papel; un hoyo en la tierra, o en las paredes, sirve para guardar los objetos que se quiere tener más preservados de la intemperie, de la codicia o de los animales dañinos. Mayor importancia tienen las mesas, de las cuales deben citarse las que servían probablemente para los sacrificios religiosos, y cuyas formas son muy varias. Tanto estas mesas como las que, andando los tiempos (pues en un principio no existían, y luego un mismo objeto serviría a la vez de asiento y mesa), se introdujeron en el uso doméstico, parece debían consistir en masas de piedra, cuya superficie se disponía en relación con los fines a que se hallaban destinadas, ya en un plano más o menos irregular, ya con ciertos huecos para el hogar, o para recibir la sangre de las víctimas, etc., etc.

II.—ANTIGUO ORIENTE.

De los diversos pueblos del antiguo Oriente, deben estudiarse, sobre todo, el egipcio, el asirio y el caldeo y el hebreo.

El carácter general del mobiliario *egipcio*, ya atendiendo a los objetos que en los Museos Británico, del Louvre y otros se conservan, ya a los que las pinturas, relieves y otros restos de aquel pueblo o de las indicaciones y descripciones más indirectas se han podido sacar, y especialmente por las representaciones de la vida doméstica figuradas en las paredes de los enterramientos, guarda la necesaria relación con el de todo su arte, así en sus líneas y formas generales como en la ornamentación (1). El predominio de las formas piramidales, en la disposición de las masas; una regularidad y simetría, por decirlo así, literal y en cierto modo monótona, en la distribución de los miembros particulares; el predominio de las formas elementales geométricas y esquemáticas sobre las orgánicas y más complejas; el valor simbólico de los atributos, animales y demás representaciones accesorias, valor que en realidad sólo en Grecia se pierde, como ha hecho notar Hegel (2); el carácter severo de su fantasía, que se refleja en la sobriedad, grandiosidad y sencillez, un tanto seca, de sus creaciones; todos estos signos aparecen en los objetos de su mobiliario, cuyo estudio todavía necesita datos más abundantes que los que poseemos.

No lo son grandemente los que respecto de las camas de los egipcios se han hallado. Según Wil-

(1) Otto Müller, *Manual de Arqueología*.

(2) *Estética*, trad. franc. de Benard, t. II.

kinson y Hungerford (1), solían dormir en los sofás que usaban durante el día, o sobre esteras, más o menos gruesas, o en tarimas de madera de palma. Sus almohadas dejaban también bastante que desear; eran trozos de palo o de otros materiales aun más duros, redondeados y ahondados en medio con una cavidad para apoyar la cabeza; en el Museo del Louvre, en París, y en el Británico de Londres, se conservan algunas de estas almohadas, de madera y de alabastro. En la *Descripción de Egipto* (2), hay una lámina de una especie de sofá-cama con su cojín correspondiente y cuatro gradas para subir a él. Ebers habla (3) de muebles análogos, fabricados de oro y cubiertos de pieles de león; pero estos objetos corresponden ya a la época del influjo helénico.

Las sillas eran de diversas formas: con brazos o sin ellos, de respaldo recto u oblicuo, plano o cóncavo; altas o bajas; de madera más o menos preciosa, labrada, tallada, dorada, incrustada o bien de marfil; cubiertas con telas, pieles, cuero o caña trenzada, como nuestros asientos de rejilla. A veces carecían de respaldo y se doblaban, al modo de nuestras sillas de tijera, y los pies de las más ricas

(1) Wilkinson, *Los antiguos egipcios* (inglés), caps. VI y VII.—Hungerford Pollen, *Muebles y obras de madera que se hallan en el Museo de Kensington* (inglés); Londres, 1874, pag. 2.

(2) *Description de l'Égypte; Antiquités*, vol. II, lám. 89, fig. 8.

(3) *Una princesa egipcia* (alemán); vol. I, cap. XIII; pág. 203 de la edición inglesa de Tauchnitz de 1870.

terminaban en cabezas de animales. Las más humildes se reducían a un trozo de madera ligeramente ahondado y puesto sobre tres o cuatro pies. Las que se han llamado *bisellia*, esto es, sillas dobles o para dos personas, tal vez no lo fueran, sino asientos más anchos y de mayor magnificencia, según aconteció más tarde en el mobiliario romano (1). Poseían sofás de distintas hechuras, que a veces representaban animales, y tenían en uno de sus extremos laterales la cabeza; en el opuesto, la cola, y en los pies del mueble, los del animal. Parece que no tenían respaldo, y que el asiento estaba forrado de cuero o de telas de algodón de ricos colores, sirviendo de soportes figuras de esclavos, empleados con este mismo espíritu de humillación en otros objetos semejantes. Era frecuente el uso de sentarse en el suelo con las piernas cruzadas, y los hombres y las mujeres se colocaban separados unos de otros, aunque en la misma habitación.

Entre los asientos parece natural comprender sillas de manos, palanquines y carruajes. Los egipcios poseían lujosos carros, ya de guerra, ya de recreo, adornados de los más ricos materiales, incluso de una especie de laca análoga a la usada más tarde por los chinos y japoneses. En cada uno se colocaban sólo dos o tres personas. La fama de sus constructores de carruajes era grandísima; los re-

(1) Rich, *Diction. des antiq. romaines et grecques*, trad. Chéruel; art. *Bisellium*.

yes hebreos les encargaban los suyos, y Salomón pagó por uno de ellos, próximamente, 1.800 pesetas. El suelo era de tabla, de cuerdas entretrejidas o de correas que descansaban sobre el eje y la extremidad de la lanza encajada en él. Tenían dos ruedas; el centro estaba colocado detrás de ellas, y el peso, dividido a veces entre éstas y el caballo, no era, sin embargo, considerable. Cuando se desenganchaba a aquél, el coche se sostenía sobre un apoyo, formado a veces por una estatua de madera figurando un esclavo (1). Los costados eran bajos, y el respaldo abierto, subiendo aquéllos desde el eje hacia adelante, hasta llegar en el frente a unos dos pies y medio de altura. Las ruedas, sujetas con piezas de bronce, tenían cuatro o seis rayos, y las llantas eran de metal. En el Museo de Florencia se conserva la armadura de madera de un carro egipcio. Debe advertirse (2) que éstos tenían tanta mayor importancia cuanto que en Egipto no se hizo uso del caballo para silla, sino para arrastre, hasta tiempos muy adelantados: costumbre seguida por los griegos de la época homérica, que, como los egipcios—sus maestros en tantas cosas—combatían a pie o en carro, mas no a caballo, considerando como salvajes a los pueblos que montaban (centauros).

(1) Hungerford, CLXXXIX.

(2) Reuleaux, *Développement des machines dans l'humanité* (1876), pág. 14.

Los demás objetos del mobiliario egipcio que se conocen son menos importantes que las sillas. Había mesas rectangulares de cuatro pies, unidos abajo por otros tantos travesaños, formando también un rectángulo, afirmado más aún por dos bastones que, partiendo de él, se cruzaban en diagonal y terminaban en las juntas de los pies y el tablero; a veces, éste era algo cóncavo. Había otras ovaladas; las que servían para comer eran redondas y solían descansar en un solo pie en el centro (al modo de nuestros veladores), formado por una columna o una estatua; pero las mayores de esta clase tenían tres o cuatro pies, cuando no estaban constituidas por un tablero horizontal apoyado en otros verticales. Las había también de metal y de mármoles.

Las arcas, urnas, cofres y cajas eran principalmente de pino, cedro, ébano, sicomoro, tamarindo, acacia y marfil; o de listones de palmera unidos firmemente hasta formar tablas - procedimiento usado hoy mismo en el país - , decorando con pinturas, relieves e incrustaciones que representan hojas, animales o dibujos de fantasía. Su figura general era cuadrada, con tapa plana, curva o en forma de tejado a dos aguas; solían descansar en cuatro pies cortos, prolongación, a veces, de los cuatro listones verticales que constituían la armadura, sobre que se encolaba y clavaba el resto. Algunas tenían gran tamaño y servían de cofres; otras, de neceseres, guardajoyas, etc. Los féretros de cedro para

conservar los cadáveres momificados imitaban exteriormente, como es sabido, la figura de las momias y ofrecían una rica decoración de pinturas. En nuestro Museo Arqueológico Nacional pueden verse tres de estos féretros.

Si el mobiliario de los egipcios nos es poco conocido, menos aún sabemos del de los *asirios y caldeos*, así como del de los *persas* antiguos, sus más directos herederos. Las pinturas y relieves de estos pueblos han llegado hasta nosotros en un estado mucho peor que los de aquél, cuyo clima seco ha favorecido su conservación. Layard (1) nos habla de lechos de metal y madera, enriquecidos con incrustaciones de marfil, y de la frecuencia con que empleaban adornos en figuras de cabezas y extremidades de animales, especialmente de toro, león y carnero, en que solían terminar los pies de sus muebles, que en otras ocasiones acababan en forma de piña.

Las maderas más usadas eran el pino y el cedro, sobre todo el último (llevado de Europa o de la India), además del ébano, el palo rosa y otros igualmente preciosos; con el marfil, el bronce, el oro y hasta los esmaltes, cuya invención, por tanto, es mucho más antigua de lo que en otro tiempo se

(1) *Ninive y sus ruinas*, y también *Monumentos de Ninive* (ambos en inglés).

creía, según puede verse en las placas que guarda el Museo Británico. Verdad es que, en menor escala, ya lo usaron los egipcios.

Las camas debían ser magníficas; frecuentemente forraban sus armaduras con planchas de oro y plata, y vestían el lecho de ricas telas y cortinajes. En el libro de *Estér* se alude a la riqueza del mobiliario persa, sobre todo a sus camas, en términos análogos.

Los asientos más antiguos, según al menos se hallan en algunos relieves que nos quedan, carecían de respaldo y venían a ser de tijera, o una especie de banquetas, cuyos pies, más o menos torneados y aun tallados, se sustituían a veces por figuras de animales o de cautivos, al modo de las sillas egipcias de brazos, aunque más pesadas; defecto que parece advertirse en general en los objetos que de este mobiliario se conocen. Las sillas de alguna importancia eran muy altas y tenían delante un taburete más o menos ricamente decorado y cuyo adorno correspondía al de aquéllas. En las esculturas de Persépolis se hallan muchas de estas formas; y en un bajo relieve de los palacios de Jorsabad se ve un suntuoso sillón, tan alto de asiento como bajo de respaldo, y cuyos pies acaban en largas piñas; el cojín descansa sobre dos esculturas que representan dos caballos, y cada uno de sus brazos forma una balaustrada, compuesta de tres figuras.

Debe advertirse que los monarcas persas son los

primeros de quienes sabemos comiesen reclinados en lechos o sofás.

Los carros asirios eran menos ligeros que los egipcios, aunque no menos lujosos; en los últimos tiempos, la parte de madera estaba adornada con rosetones tallados y otros motivos demasiado profusos. Digamos incidentalmente que los caballos, ricamente enjaezados, llevan plumeros y largas cintas flotantes; nuestros mosqueros de fleco, bellotas y madroños sobre la frente de los animales de tiro, y aun de silla, como el trenzado de las crines y el atado de la cola, parece que provienen de aquellos países, de donde con tantas otras cosas los heredaron los persas, que a su vez los transmitieron a los árabes, de quienes los tomamos nosotros. A los persas se debe también, probablemente, el uso de cubrir los caballos con caparazones de malla y otros adornos de seda. No es extraño que se desplegara tanto lujo en los arneses; porque, al contrario de los egipcios los asirios, desde muy antiguo, como sus sucesores los persas, eran grandes jinetes.

Las mesas, análogas a las sillas, tenían los pies en forma de grandes piñas o conos invertidos, cuya base sobresalía de la armadura del tablero, al modo de las molduras de las mesas portuguesas de estos últimos siglos. En cuanto a sus cojines, cajas y arcas, nada cierto puede indicarse.

Finalmente, imposible parece que, a pesar de la

abundancia de fuentes que poseemos sobre la historia de los *hebreos*, sepamos tan poco de sus muebles. En cierto modo, esta falta de pormenores sobre el particular en su literatura atestigua el escaso desarrollo que, en parte por sus largas peregrinaciones, en parte por otros motivos, debieron adquirir sus artes santuarias, al menos en aplicación a la vida civil. La indicación que en el libro de *Judit* se hace del pabellón y cortinajes del lecho de Holofernes se cree que responde tal vez a la forma de estos muebles entre los hebreos de más elevada posición; en el *Cantar de los Cantares*, se habla del de Salomón (aunque para otros se quiere decir litera o andas), hecho de cedro del Líbano, con columnas de plata, respaldo de oro y gradas cubiertas de púrpura (1). También, en el *Deuteronomio* (2), se dice que el lecho del gigante Og era de hierro y tenía nueve codos de largo. Por último, en el libro III de los *Reyes* (3), se describe el trono del sabio rey, análogo, sin duda, a la silla de Jorsabad, ya citada, aunque sustituyendo los caballos por leones, doce de los cuales, además, se hallaban colocados en las seis gradas por donde se subía a él.

En opinión de algunos escritores, el mobiliario hebreo debió estar hecho en su mayor parte por artífices extranjeros.

(1) Cap. 10, v. 1 y 11.

(2) III, 11.

(3) II, 13.

III.—GRECIA.

Entramos en un nuevo mundo, así por la naturaleza de las obras como por la mayor abundancia de los datos. Grecia inaugura un período en las artes todas, tan peculiar, con un sello característico, que, al contemplar su originalidad y riqueza, se comprende haya podido reinar por largos siglos la idea de que aquella maravillosa nación nada debía a las demás, habiéndolo creado todo de su propia sustancia. Sin embargo, esta idea inexacta es hoy unánimemente contradicha; merced a un mayor conocimiento de los antecedentes y orígenes de aquella cultura, y merced también a principios más acertados en punto a lo que debe verdaderamente entenderse por originalidad. Nada pierde el arte helénico, que sigue siendo tan admirable como antes porque se expliquen las causas de esta originalidad, sus condiciones y los elementos que recibe de otros pueblos, de los cuales se sirve, y que gradualmente y con incomparable ingenio trasforma.

En el mobiliario se observan necesariamente estos dos factores: el heredado y el propio. Grecia toma de Egipto, de Asiria, del Asia menor, formas y motivos de decoración, que en los primeros tiempos se conservan con escasa mudanza. Por ejemplo, en uno de los bajos relieves del Museo Británico, procedente de Janto, se halla esculpida una

silla completamente asiria, tanto en su figura cuanto en su adorno, y en el Museo Pío-Clementino, de Roma, se hallan otras dos, que recuerdan también procedencia semejante. En ellas, el asiento está sostenido, ya por dos panteras sentadas y aladas, ya por dos sirenas de análoga forma.

Pero, conforme va desarrollando aquel pueblo su vida peculiar, va realizando en este orden nuevas ideas. El progreso del mobiliario entonces tiene diversas causas. Nace, primero, del desarrollo de necesidades cada vez más complejas, y que exigen instrumentos más variados y refinados, y segundo, del incremento de las demás artes, con las que tan estrecha dependencia guarda el mobiliario, según ya se indicó. Por esto, en el período de florecimiento que lleva el nombre de siglo de Pericles, el mobiliario alcanza también su mayor belleza y apogeo de que luego decae con las demás artes, aunque después (por ser también sus progresos más tardíos); sin que la suntuosa magnificencia de los materiales pueda compensar la degeneración de las formas.

En los primeros tiempos, la sencillez de las costumbres y el predominio de la vida pública sobre la privada no permitieron gran desenvolvimiento a estas artes, cuyas obras más apreciadas apenas podían aspirar a servir fuera de los templos y las grandes solemnidades nacionales: ocasiones casi exclusivas para desplegar el lujo que

faltaba en las casas. Además, la preponderancia de las clases populares fué tal a veces, por ejemplo, en Atenas, que obligaba a los ricos a captarse su benevolencia gastando su patrimonio en estas fiestas; es decir, haciéndoles dedicar a las diversiones públicas cuidados y recursos que habrían debido emplear en sus casas, a tener sobre el particular las ideas de nuestros tiempos. Nueva aplicación del principio de aquella célebre fábula de Schubart, del mandarín y el bonzo, en que éste da gracias a aquél por los sacrificios que se impone para presentarse en público tan espléndidamente vestido y adornado, sin poder por ello gozar de su magnificencia, no ya más, sino tanto siquiera, como los pobres a quienes da gratuitamente tan hermoso espectáculo. En Inglaterra, no es raro este modo de concebir las funciones de las clases ricas.

En la época de Homero o, a lo menos, en la que él describe, se hacían ciertos muebles de bronce hasta que fueron introduciéndose materiales más ricos, como el oro y la plata, el ámbar, el mármol, el marfil y las maderas preciosas. Muchas veces se construían formando un armazón, generalmente de olivo, y forrándolo luego con chapas de metales costosos. Después de este primer período, parece que el mérito artístico fué adquiriendo cada vez más importancia, y aun cuando nunca desaparecieron los materiales suntuosos, el valor de los objetos no se midió ya principalmente

por el de ellos. El bronce se esculpió y grabó; introdujose la incrustación y el chapeado; afinóse el torneado; la talla en madera se elevó a un grado desconocido hasta entonces, y el uso de los colores aumentó la impresión pintoresca de los muebles.

El progreso realizado por Grecia en las formas de éstos corresponde al que en todas sus obras cumplió sobre sus progenitores orientales. Con ello, ya se dice que las líneas rígidas desaparecieron, trasformándose en curvas complicadas y graciosas; se adelgazaron los soportes y se hicieron más elegantes; atendióse en la construcción de los muebles a la mayor comodidad para su uso, y presentaron una ligereza, una esbeltez y una vida — así pudiera decirse — completamente distintas de la pesadez y amazotamiento que luego habían de renacer en los estilos greco-oriental y bizantino. En cuanto a la decoración, el adelanto fué superior todavía. Con sólo reflexionar en la inmensa perfección de la escultura griega, tipo incomparable con todas las anteriores y siguientes, se comprende qué verdadero abismo debía existir entre los adornos esculpidos del mobiliario hermanos de los del Partenón, y aquellos otros del Egipto y el Asia, cuyo mérito no por esto debe desconocerse. La talla en cedro, encina, ébano, naranjo representaba cabezas de hombres, o de fieras, como el león o el leopardo; esfinges con las alas levantadas («forma favorita—dice un escritor—de la ornamenta-

ción helenica», pero heredada de Egipto); pies y garras de toda clase de animales, etc. Puede calcularse qué perfección llegaría a alcanzar en la patria de Filias, y lo mismo los demás elementos. En un principio, el adorno era puramente esquemático o geométrico, es decir, da figuras abstractas y poco complicadas, aunque oriundas, a veces, de las naturales (v. gr., las grecas o meandros); pero luego, esta fantasía abstracta cedió a la realidad y ensanchó sus dominios, hasta abrazar en ellos a la creación entera y formar verdaderas composiciones de personajes y grupos de animales. Así se explica que Grecia llevase su mobiliario a todas partes, como había llevado sus otras manifestaciones artísticas; Egipto y Asiria, sus antiguos maestros, sufrieron su influjo e importaron sus tipos y hasta sus obras, y el mobiliario romano es sólo un desarrollo del griego, desarrollo cuyo carácter se apreciará en su lugar oportuno.

Todos aquellos muebles que «tienen pies», es decir, que descansan sobre uno o varios soportes a modo de columnas, recibieron gran variedad de formas. Las principales terminaciones eran en figura de garras, o de una larga y muy delgada pirámide invertida y ligeramente truncada, terminación a que luego se ha llamado «pie de aguja», y que por expresar perfectamente la mejor idea de esta clase de soportes, con el mínimo de material y el máximo de resistencia, ha llegado a ser predominante entre

todas, hasta nuestros tiempos inclusive. Y, sin embargo, esta forma ofrece quizá un nuevo ejemplo de la herencia oriental; pues probablemente es sólo la transformación gradual, merced a un gusto delicado, de aquellas piñas o macizos conos que hemos notado en los muebles asirios. El mobiliario del estilo neo-clásico, que ha venido imperando desde Luis XVI hasta el primer tercio de nuestro siglo, esto es, hasta la época de la reacción romántica, mobiliario del cual abundan los ejemplos, entre otros lugares, en los palacios de Madrid y sitios reales, puede dar alguna idea general de estas formas; si bien debe tenerse en cuenta que están acomodadas a las necesidades y usos modernos, y que la imitación suele dejar bastante que desear; sobre no ser directamente griega, sino más bien romana. Pues ni el arte griego se conocía bien aún, si es que en realidad se tenía de él alguna noción exacta, ni el ideal que por entonces imperara en los espíritus y en todas las esferas de la vida, desde la política a la literatura y al traje, era realmente griego, a pesar de que tanto se hablaba de Grecia doquiera. Por otra parte, el influjo tal vez más directo sobre el mobiliario de ese período neo-clásico se debe a los descubrimientos de Herculano y Pompeya, admirable ejemplar de la sociedad romano-helena del imperio.

Nótese que los dibujos y figuras que se conservan de muebles griegos no son anteriores al siglo VI antes de Cristo.

La filiación oriental del mobiliario helénico se ha hecho más evidente desde los últimos descubrimientos recién hechos en Chipre y en el Asia menor, señaladamente en Troya. Con ser un poema homérico una de las más grandes expresiones de su genio nacional, el menaje en ellos descrito, especialmente en la *Odisea*, conserva un carácter completamente oriental. El catálogo, además, de esos muebles es por extremo sucinto. A juzgar por esa fuente, tenían camas, sillas, carros, mesas, cofres y cajas; y si queremos contar toda clase de objetos domésticos, pieles, tapices, porta-antorchas o candelabros, platos, bandejas, urnas, jarros y copas: todo ello de forma sencilla, un tanto pesada aún y cuyo tipo contrasta con lo suntuoso, a veces, de la decoración (1).

Los *lechos* usados por los griegos en los tiempos heroicos y siguientes servían solo para dormir, no, pues, para comer, y eran muy sencillos. Homero, en la *Iliada*, habla de alguno torneado; y en la *Odisea* alude varias veces a esta clase de muebles. La conocida descripción que en el último poema (2) hace del de Penélope indica grande aires y cierto gusto semi-bárbaro: «Yo mismo lo he hecho con todo esmero», dice Ulises. «Habla en el patio de

(1) V. sobre este asunto, tratado algo más al pormenor, el artículo *El mobiliario de la Odisea*.

2) *Od.* XXI-1.

palacio un hermoso olivo, tan grueso como una gruesa columna. Mandé construir a su alrededor una alcoba; corté luego las ramas del árbol; aserré el tronco, hasta dejarlo a la altura conveniente; allané y acomodé el pie, agujereándolo de trecho en trecho, y tendiendo sobre la madera correas de piel de toro, teñidas de púrpura; y luego, para enriquecerlo, prodigué en él el oro, la plata y el marfil.» Una cama con *raíces* en el suelo, hecha nada menos que por un rey en el corral de su casa, es, sin duda, un mueble extraño, y en rigor no es siquiera un *mueble*, pues que, como el propio Ulises añade, sería menester aserrarle los pies para trasiadarla a otro sitio. Todas las magnificencias y esplendores de este lecho no impidieron que su dueño y autor durmiese, la primera noche de su regreso, punto menos que al raso y sobre unas pieles de carnero y de buey; costumbre, por lo demás, extremadamente en uso por aquellos tiempos (1).

Aparte del dato sobre la sencillez del menaje de entonces, hallamos en esa descripción otros varios, entre los cuales sólo señalaremos dos. Ante todo, vemos confirmada la idea de que el uso de los metales preciosos en el mobiliario, lejos de denotar gran adelanto, se compagina perfectamente con un arte todavía en la infancia, cuyos ulteriores progresos, sin necesidad de desterrar aquellas aplicacio-

(1) *Ib.*, IV, VII, XV.

nes, las subordina a otros factores decorativos de mayor importancia. No deja de ser curiosa la opinión de ciertos autores (1) de que el uso del marfil comenzaría por el de colmillos enteros de elefante, como pies de los muebles. Además, las correas que, sujetas en la madera, debían sostener el lecho propiamente dicho, compuesto de tapetes y pieles, indican ya cierto adelanto sobre las pieles enteras y tendidas, que son bastante menos cómodas, por su continuidad y rigidez. Igual perfeccionamiento denota el uso de cobertores o mantas, citado por Homero. Pausanias habla de dos lechos de bronce, de Tarteso, uno de estilo dórico y otro jónico, conservados en el tesoro de Altis, pero de fecha incierta, aunque parece que pertenecían a tiempos anteriores al florecimiento del arte helénico (2).

Este florecimiento, como es sabido, se inicia cinco siglos antes de la era cristiana; y ya hemos dicho las causas de que no aprovechase tanto al mobiliario como a las otras manifestaciones. En un vaso del Museo Británico está representado un mueble, mitad lecho, mitad sofá, para dos personas, compuesto de un colchoncillo, que cubre un rico paño, el cual deja ver por debajo un trozo de los largueros torneados, apoyados sobre cuatro pies, que van disminuyendo hacia su parte inferior,

(1) Hangerford, CLXXII, al cual desde aquí seguimos ya en casi todo.

(2) Hangerford, XIX.

terminada por una bola; sobre el colchoncillo hay a cada extremo un cojín, forrado asimismo de rica tela listada; delante, un taburete largo y de poca altura, con adornos de marfil, sirve de escalón. En otras figuras se halla un solo almohadón, pero mayor. En unas y otras, las telas tienen carácter oriental.

Por último, se abrigaban, para dormir, con pieles, tapetes y mantas de lana, las más finas de las cuales venían de Mileto, Cartago o Corinto. Andando el tiempo, se añadió a veces un lienzo, a modo de nuestras sábanas, un verdadero colchón, y hasta una almohada.

Vengamos ahora a los *asientos*. Ya hemos dicho que el origen del sofá puede explicarse de dos maneras: o por la transformación de la cama, o por la unión de dos o tres asientos; de estas dos formas, aquélla domina en la edad antigua, y la segunda, en la moderna. Representan dos ideas completamente distintas: la primera, la de un mueble para reclinarse o recostarse y descansar de modo más perfecto que sentado; la última, la de un asiento donde puedan conversar con mayor intimidad dos o más personas. Los *lits de repos*, las sillas alargadas (*chaises longues*), los divanes, etc., pertenecen a aquel tipo; los canapés, confidentes, marquesitas, *vis à-vis*, y otros análogos, al último. Por ejemplo, en la época macedónica, y a influjo, sin duda, del sibaritismo persa, se introdujo la moda de comer

recostados en los lechos (moda que había ya comenzado en la Grecia asiática), la cual vino a darles carácter mixto de cama y sofá; muchas veces consistían sólo en un tablado, o en una especie de poyo de mampostería, sobre el cual se tendían los almohadones. A diferencia de lo que acontecía en Roma, cada uno de estos lechos servía únicamente para dos personas, siendo el sitio de honor, como entre nosotros, el de la derecha. Las mujeres no comían reclinadas, sino sentadas en sillas.

Eran estos últimos muebles de varias hechuras. Los había con respaldo y sin él, con y sin brazos; taburetes, bancos, sillones, tronos, etc. - También Homero describe la silla de Penélope, «toda de marfil y plata, obra del célebre tornero Icmalio, y que tenía unido un taburete muy cómodo y magnífico» (1). Sobre ella se tendían varias pieles - según añade - , por lo cual debía ser una especie de esqueleto o armadura de madera, forrada y adornada luego con chapas de aquellos materiales preciosos. Tal vez podría doblarse para trasportarla con mayor facilidad; por lo menos, los griegos poseían asientos de este sistema, siendo algunos de ellos de metales. Las sillas con espaldar solían tenerlo bastante inclinado hacia atrás, y compuesto de las tres piezas capitales que hoy se usan todavía, esto es: de dos barras unidas horizontalmente en la parte

(1) *Od.*, x·x.

superior por una tabla ancha y curva, destinada a sostener el cuerpo, apoyado sobre ella. El asiento, más o menos plano, ya se cubría con telas, ya con pieles de león, leopardo, etc., y los dos pies de delante bajaban, apartándose de los de atrás, para dar al mueble toda la estabilidad posible y compensar la falta de travesaños.

El perfil general era semejante a una *h*, cuyo trazo mayor se quebrase hacia atrás, formando ángulo obtuso con el asiento, modelo que desde entonces ha venido luchando con su rival, el de respaldo redio, habiendo acabado por prevalecer, merced sin duda, a sus condiciones higiénicas, estudiadas, no hace mucho, de una manera científica (1). Sin embargo, los tronos de las divinidades solían diferir de este tipo y ser rectos, así en la dirección del respaldo como en todos sus ángulos. En el Museo de Reproducciones artísticas que, bajo la dirección de una competentísima persona (2), se halla instalado en el Casón del Retiro, podrán contemplar nuestros lectores, en uno de los relieves del admirable fidejo del Partenón, el trono de Júpiter.

(1) Véase sobre los números de *Nature* (inglés), correspondiente a los años 1910 y 1911, no lo tengo a la vista.

(2) Sr. D. Juan P. Kiano. Este Museo brinda en sus vacíos importantísima fuente para el estudio de artes y épocas de que poseemos un rico acervo en Madrid. Aparte de las reproducciones de escultura, ahora por vez primera completas, encierra otras de admirable estatuas, bustos y relieves de las mejores épocas clásicas, alípicos romanos, objetos de vidrio y de metal, muebles romanos, el célebre tesoro de Hildesheim, etc., etc.

ter, gran sillón cuadrado, con brazos sumamente bajos, sostenidos en su parte anterior por dos pequeñas esfinges aladas; el espaldar es también bajo y el asiento muy largo; los pies están unidos por un travesaño, y su forma general es sencilla y noble, por más que en estos tronos de las divinidades era donde la talla de la madera desplegaba mayor lujo. Análoga figura — salvo carecer de esfinges y tener delante un taburete que descansa sobre cuatro patas de perro, al parecer, y en el cual apoya los pies el padre de los dioses — ofrece otro sillón en que se halla sentada esta misma divinidad, y que puede verse en nuestro Museo Nacional Arqueológico. Se encuentra esculpido en los relieves que decoran el brocal o puteal, hallado en la Moncloa por el Sr. Rada (1), brocal, por cierto, que ha pocos años Schneider y Brizio (2) han declarado uno de los datos más interesantes para formarse idea del frontón oriental del Partenón, cuya parte principal, como es sabido, no se conserva, ni en el original, ni siquiera en los dibujos de Carey y Stuart. A propósito de taburetes: en el relieve del Museo Británico que representa la visita de Baco a Icaro, hay uno cuadrado, horizontal y decorado con mascarillas. En el propio friso del Partenón, ya citado,

(1) Ha sido publicado, con una monografía, por el Sr. Villamil y Castro en el tomo X del *Museo Español de Antigüedades*.

(2) El primero, en Viena, 1880, y el último, en las lecciones de Arqueología que en el curso de 1881 dió en la Universidad de Bolonia.

se ven otras divinidades sentadas en taburetes sin brazos ni respaldo y montados sobre cuatro pies altos y afilados, y las dos estatuas del frontón oriental, que generalmente se tienen por representación de Ceres y Prosepina, están asimismo sentadas en taburetes mucho más sólidos, cuyos costados macizos bajan casi hasta el suelo, dejando apenas asomar la terminación de los pies. Por último, tratando de asientos, no debe olvidarse el famoso trípode, desde el cual pronunciaba sus oráculos la pitonisa del templo de Delfos.

El más importante de los *carruajes* griegos era el *arma*, de dos ruedas, arrastrado por dos caballos, o por cuatro, y tan ligero que a veces tenía la caja de mimbre trenzado y con las dimensiones estrictamente indispensables para dar sitio a una sola persona, que de pie los guiaba. El frente era redondo y cerrado; los lados se cortaban oblicuamente hacia atrás, y todo estaba clavado y sostenido sobre el eje, al cual se unían las ruedas por ejas y cubos, como hoy. El extremo libre de la lanza terminaba en una cabeza de carnero u otro animal, esculpida, y, a veces, dorada, y el conjunto se decoraba con delicado arte. Los jefes iban a la guerra en carros de esta clase. Pausanias (1) habla de uno de bronce tomado a los beocios y conservado en la Acrópolis de Atenas. El *harmamaxa* era una espe-

(1) I, 28; apud Hungerford XIX.

cie de litera montada sobre cuatro ruedas, destinada especialmente al servicio de las damas y los niños, y de origen oriental, según parece. En el friso del Partenón pueden verse algunos ejemplares de los tipos más pequeños. Son casi todos muy bajos, las ruedas están divididas por cuatro rayos solo y llevan a una o dos personas, ya de pie, ya sentadas, a las cuales acompaña el *apobates*, «especie de peón armado con yelmo y escudo argólico (1)», o bien un guerrero, o un heraldo.

Las *mesas* de este mobiliario consistían, las más de las veces, en un tablero de madera, mármol o bronce, más o menos enriquecido, y colocado sobre un trípode; siendo muy común esta clase de soportes aplicados a braseros y otros objetos, así del culto como de la vida doméstica. Las mesas para comer, sin embargo a causa de sus mayores dimensiones, se apoyaban sobre más pies, que imitaban los de diversos animales; y sus tableros eran, ya cuadrados, ya redondos. Quizás las mesas con un solo pie, a la manera de nuestros veladores modernos, no fueron desconocidas a los griegos; los romanos, al menos, las tenían. Los altares de los dioses eran mesas de materiales preciosos, puestas delante de las imágenes y en las cuales se colocaban las ofrendas, se quemaban los perfumes, se vertía el vino y se hacían los sacrificios; para cuyo

(1) Riaño, *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*, página 33.

objeto tenían a veces una cavidad en la parte superior con una especie de sumidero, a fin de dar salida a los líquidos usados en las ceremonias.

En toda clase de muebles de algún valor, la regla general era que los adornos de relieve, v. gr., las hojas, flores, garras, cabezas y aun figuras enteras de animales, estuviesen además pintados de colores, o dorados.

En cuanto a *cajas*, arcas, etc., no conocemos datos suficientes, si bien debe hacerse mérito de la célebre arca de Cipselo, conservada en Corinto como reliquia de la leyenda del célebre tirano, al cual, siendo niño, encerró su madre en aquel cofre, para salvarlo de las iras de la nobleza doria, en el siglo VII antes de C. (1). Era, según parece, de cedro, de planta elíptica, y decorada alternativamente por fajas horizontales de madera tallada -- cuyos relieves representaban las conquistas de los antepasados de Cipselo -- y otras incrustadas de marfil y oro (2). También Homero menciona algunas cajitas (3); pero sin dar pormenores.

(1) Pausanias, 3, 17; ap. Theil, *Dictionn. de biographie*, etcétera, art. *Cypselus*.

(2) Ménard, *Hist. des beaux arts*, pág. 56.

(3) *Od.*, XIII y XV.

V.—ROMA.

Los romanos, en la época de los reyes, tomaron de los etruscos su mobiliario, del cual se hallan algunas indicaciones en los vasos y tumbas de aquel pueblo. Esto debe notarse tanto más cuanto que, en el desarrollo ulterior de las artes romanas, bajo el prepotente influjo de Grecia, jamás se pierde por completo la huella de aquel origen; distinguiéndose la concepción artística romana de la helénica por una mayor robustez y grandiosidad en las masas, que con frecuencia degenera en cierta pesadez, pompa y afectación de majestad y magnificencia, sumamente ajenas al fino tacto del pueblo griego, por lo menos en los tiempos de su mayor pureza, antes de la dominación macedónica.— Por estas cualidades en el arte de Roma, correspondientes a la altisonancia y rebuscamiento de que suelen adolecer hasta poetas como Virgilio, oradores como Cicerón, historiadores como Salustio y Tácito, desenvolvió la arquitectura el arco y la bóveda en términos desconocidos a los griegos y capaces de satisfacer el deseo de aparato, anejo a su ideal, y las necesidades de una vida que no podían ya encerrarse en los reducidos espacios de la arquitectura adintelada.

Para explicar el carácter del arte romano, mixto de etrusco y griego (la superposición del frontón al arco, de un pórtico adintelado a una construcción

abovedada, etc.), algunos arqueólogos consideran que el llamado arte romano es tan sólo un momento del etrusco mismo que, en su decadencia, al tiempo de la conquista de Grecia, sufre el influjo de ésta y aprovecha sus elementos para una composición híbrida y sin estilo propio.

La catástrofe de Herculano y Pompeya nos ha proporcionado abundantes ejemplos del mobiliario romano: toda vez que, al descubrirse en 1713 la primera y en 1748 la segunda de aquellas ciudades, han ofrecido el cuadro de sus costumbres públicas y privadas, sorprendidas y como petrificadas por el torrente de cenizas que nos las ha conservado hasta hoy. Sin embargo, este cuadro dista mucho de representar el de los primeros tiempos, en que la formación del espíritu militar romano y la sencillez de la vida privada ofrecían muy otro carácter del que tomó a consecuencia de las guerras púnicas y fué en aumento hasta llegar al monstruoso lujo del imperio; en cuya época, el romano, dueño ya del mundo, se abandonó a la molicie y sensualidad que suelen seguir a todo poder excesivo y acompañan todas las decadencias. Este lujo se ostentó, no sólo en Roma, sino en otros centros, como Antioquía y Alejandría, «aquella—dice un escritor—, la más corrompida y disoluta; ésta, la más culta y refinada de todas las grandes ciudades provinciales», y ambas muy influyentes en las maneras, usos y modas del imperio entero.

En la época de éste es cuando el mobiliario, pues, se desarrolla en un grado hasta allí desconocido, por lo menos, según los datos de que hoy por hoy podemos disponer.

Las maderas usadas en los muebles eran, principalmente, el pino, el álamo, el olivo, el fresno, abeto, ciprés, encina, haya, limonero, nogal y, sobre todo, el cedro; empleaban, como hoy, el chapado y el embutido; el barniz y la cola; con los demás procedimientos e ingredientes para enriquecer aquellos artefactos con ébano, marfil, boj, palma, concha, etc.

Las *camas* de los romanos eran sumamente diversas. Como forma general, constaban de un marco rectangular, montado sobre cuatro pies, y encima del cual se tendían cuerdas cruzadas (*institae*) para sostener el colchón, primeramente relleno de hierbas y luego de lana, de viento y aun de pluma, y hasta basteado (*torus*). Cubríalo una colcha (*stragalum*) y lo completaba una almohada (*pulvinus*), a la que sustituía en ocasiones el extremo del mismo colchón, doblado o inclinado sobre el declive que solía hacer el cabecero. Llamábase *toral* el paño más o menos rico que a veces se ponía bajo el colchón, colgando hasta el suelo, como cuelgan nuestras colchas; sólo que éstas no se colocan debajo, sino encima de los colchones. Muchas camas tenían ruedas (*lecti sperulati, spheruati*); otras eran una especie de petate (*grabatum*, de donde el

francés *grabat*), en que al colchón reemplazaba una estera. Por lo común, eran sumamente altas, necesitando taburetes y hasta verdaderas escaleras para subir a ellas; al lecho nupcial (*lectus genialis*) representado en el *Virgilio* del Vaticano y copiado por Rich (1), preceden nueve escalones colocados a los pies. Algunas camas tenían, como las actuales, dos testers; pero, así por sus dimensiones como por sus usos, estos *lectuli* eran, más bien que camas, sofás. En la verdadera cama para dormir (*lectus cubicularis*), no siempre había estos dos testers, sino uno solo, y lo más común, en la cabecera; en cambio, tenía siempre un espaldar (*pluteus*) como los de nuestros sofás, en el sentido de la longitud, no dejando abierto, por consiguiente, más que un lado para entrar (*sponda*).

En cuanto a las colchas, gozaban de gran celebridad las llamadas *atálicas*, en memoria de Atalo, rey de Pérgamo, que las usaba, y eran de telas ricas y bordadas de oro. Usaban igualmente cortinajes y pabellones, como también doseles con mosquiteros de gasa (*conopea*), sobre todo en las cunas (*cunabulae*) de los niños, para defenderlos contra los insectos, a los cuales se procuraba también ahuyentar mojando las cortinas con ciertas esencias aromáticas.

(1) Rich, *Dictionn. d'antiquités romaines et grecques* (traducción Cheruel); París, 1863, p. 356.

Los romanos, que tanto uso hacían de los lechos para sentarse, escribir y demás fines análogos a los que cumplen nuestros modernos sofás, divanes, sillas alargadas, descansos, etc., los empleaban también para comer, rodeando con ellos tres de los lados de la mesa, que era cuadrada, y dejando abierto el cuarto para el servicio de los manjares. Esta combinación de tres lechos alrededor de una mesa constituía el célebre *triclinium*, nombre que se daba también al mismo comedor. Los hombres comían recostados en esos lechos y apoyados sobre el codo izquierdo; las mujeres, al principio, sentadas, como en Grecia, por parecer entonces impropia de su sexo aquella posición, un tanto libre; hasta que al cabo desaparecieron estos escrúpulos, al par con tantos otros. La altura de las mesas para los triclinios no pasaba de la de los lechos; difícil sería hallar en esta disposición una prueba del ponderado refinamiento de los romanos en punto al *confort* de la vida. Algo más cómoda sería una especie de *chaise-longue* (*accubitum*), sustituida en los últimos tiempos al lecho triclinial, a fin de aumentar el número de los comensales, que antes no excedía regularmente de nueve, tres en cada lecho. Al introducirse las mesas redondas, en vez de las cuadradas, tomó éste la forma de un semicírculo.

En el Museo de Nápoles se halla un lecho, que probablemente corresponde al *accubitum*, y fué encontrado en Pompeya en 1863: es de bronce fundi-

do y tiene un solo testero, con una pieza inclinada y algo convexa, para reclinarse (*anaclinterium*). El *biclinium* era también a modo de un sofá cama para dos personas; y el *scympodium*, especie de silla prolongada para tenderse, y principalmente usada por los enfermos, era otro mueble análogo, que forma la transición entre éstos y los destinados a servir de asiento, de los cuales debemos apartar toda clase de sofás o canapés, de que ya hemos hablado, por usarse para ambos fines.

Viniendo, pues, a los asientos (*sedes*), comencemos por los más inferiores.

El subselio (*subsellium*) era un banco largo sin respaldo, al modo de los nuestros. A veces constaba sólo de un tablón fijo sobre cuatro pies un tanto divergentes: los había de madera y de bronce. Un banco venía a ser también el escaño (*scamnum*), pero más corto, como destinado a una sola persona; macizo, a modo de un cajón (forma probablemente primitiva de todo asiento de madera) y con un escañón delante; constituyendo en su conjunto un mueble algo parecido a las escalerillas de dos o tres gradas que se usan en nuestras iglesias. Un escaño de esta clase, pero de menores dimensiones, solía ponerse delante de las sillas elevadas y de cierto lujo, según se observa en muchas estatuas y relieves de Júpiter, en que se le representa sentado en un trono, con los pies apoyados sobre uno de estos escaños de dos gradas, cuya particularidad lo dis-

tingue de otros muebles más sencillos, ya destinados al mismo uso de sostener los pies, ya al de permitir la subida a los lechos, etc. Tales eran, por ejemplo, el escabel (*scabellum*) y el alzapiés (*suppedaneum*).

La *sella* y la *cathedra* equivalían, en general, a nuestro taburete y nuestra silla: es decir, que la primera era un asiento más o menos alto, sostenido sobre tres o cuatro pies, sin respaldo ni brazos. No por esto dejaba de admitir gran lujo en sus materiales y su adorno, pues esta clase de asientos, así servían para los más humildes artesanos como para las damas de elevada posición, las cuales se sentaban ordinariamente en taburetes, y no en sillas. Baste decir que la célebre silla curul (*sella curulis*), oriunda de Etruria, privilegio de los reyes y los más eminentes magistrados públicos, y enriquecida con incrustaciones de marfil y adornos de oro, no era otra cosa que un taburete de tijera, que se doblaba como los catrecillos que llevan nuestras señoras a las iglesias, pero de mayor tamaño, y que se distinguía de todos los demás asientos de este sistema por tener los pies encorvados, en vez de rectos. Si es cierto lo que algunos dicen, y ya hemos indicado, de que al principio quizá se usaban enteros los colmillos de elefante, más tarde sustituidos por placas de marfil, tal vez dependiese de aquella circunstancia la forma de los pies. A pesar de todo esto, el nombre *sella* se aplicaba también a algunos

asientos provistos de espaldar, como la *sella tonsoria*, o sillón de barbería, asiento bajo, con un respaldo estrecho y brazos más altos por delante que en su unión con aquél. Otro tanto acontecía con la *sella gestatoria*, de que luego hablaremos.

Aunque el nombre «trípode» (*tripus*) tiene un sentido muy amplio, por aplicarse a todo mueble sostenido por tres pies, cualquiera que fuese su objeto, designaba también la clase más humilde de taburetes, como igualmente el célebre asiento de la Pitonisa, de que ya se ha hecho mérito.

Había varias clases de sillas (*cathedrae*). Las más comunes eran como las nuestras ordinarias, con el respaldo algo encorvado; cuando tenían sobre el asiento un cojín, se llamaban *cathedrae stratae*; unas y otras eran, por lo general, muy altas y necesitaban un alzapié delante. Las sillas de los profesores y de los obispos en la iglesia primitiva se denominaban también *cathedrae*, de donde ha recibido luego su nombre de catedral la iglesia matriz o principal de cada diócesis. La *cathedra longa* y la *cathedra supina* eran como las poltronas de nuestros días, esto es, sillas con un asiento muy largo, y un respaldo tendido hacia atrás. A veces, la *cathedra* tenía brazos, que, cuando formaban ángulo recto con el espaldar y con el asiento, llevaban el nombre de *ancones*. El *bisellium* era un asiento de lujo, destinado a las personas constituidas en dignidad encumbrada. Se reducía a un ban-

co que, aunque de bastante tamaño, quizá, para admitir dos personas, piensan algunos escritores que sólo servía para una, como lo muestra en su opinión el no tener delante más que un taburete pequeño para los pies. Otros (1) creen que en el biselilio se sentaban más de un magistrado, por ejemplo, los dos cónsules, y a veces, cuando era bastante ancho para ello, hasta tres, llamándose en este caso *trisellium*. El asiento se cubría con almohadones y tapetes, que colgaban por los lados. En el Museo de Nápoles se guardan algunas de estas sillas, dos de las cuales se hallan reproducidas en el de Kensington. Son de bronce, con restos de incrustaciones de plata, semejantes a los nielos posteriores, y los pies, torneados y cincelados, tienen tal altura, que requiere la colocación de un escabel delante para que la persona apoyase los suyos. En general, todos los asientos destinados a los magistrados públicos eran suficientemente elevados para que pudieran ver y ser vistos en medio de la multitud en las solemnidades. Por fortuna, en el Museo de Reproducciones, tantas veces citado, poseemos una excelente copia de uno de estos biselios auténticos de Nápoles, mueble interesantísimo, formado por cuatro columnas enlazadas en su parte superior por cuatro barras horizontales, una de ellas, la del frente, que parece principal, decorada con embutidos

(1) Sobre esta divergencia, v. Rich. *Biselium*, y Hungerford, 86.

de plata y oro y con dos magníficas cabezas de caballo, de bulto redondo (1). En los cuatro ángulos sobresalen, además, cuatro remates, que se elevan unos 0,04 m. Su altura es nada menos que de 1,05 metros, y la longitud del asiento, casi igual, difícilmente autoriza la suposición de que sirviese para más de una persona, por ser demasiado reducida; sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un asiento de aparato para magistrados y ocasiones solemnes.

Cuando a este banco se añadía un respaldo y brazos, se llamaba trono o solio (*solium*), en el cual, como el nombre mismo dice, no se sentaba más que una persona. Al principio, esta denominación se aplicaba a un sillón cuadrado, de espaldar muy alto y brazos macizos, destinado a los reyes, y cuya forma, en sentir de algunos escritores (2), tenía por objeto protegerlos contra todo golpe que pudieran recibir a traición, de lado, o por la espalda; pero, andando los tiempos, vino a significar cualquier sillón cómodo y propio de personas de respeto; v. gr.: el de los abogados en sus gabinetes de consulta. A veces, los tronos estaban chapeados con placas de marfil, como acontecía en el del Júpiter de Olimpia.

(1) Seguimos la descripción del Sr. Riaño en su excelente *Catálogo* (pág. 113). Gracias a su celo, podemos estudiar estos importantes objetos *d'après nature*, por decirlo así.

(2) Rich, 592.

Los *vehículos* (sobre todo los que servían para transportar a las personas y que hemos colocado inmediatamente al lado de los muebles para acostarse, reclinarse y sentarse) eran ya muy variados en Roma. Una señal de la transformación gradual de la silla en coche se halla en el uso romano de colocar un asiento sobre dos varas, convirtiéndolo de esta suerte en una especie de palanquín, análogo a la silla en que llevan todavía al Pontífice romano en ciertas solemnidades; la silla curul tomaba su nombre de que se la colocaba en el carro (*currus*) de los magistrados que tenían derecho a usarla. Las sillas montadas de este modo engendraron las de manos; los lechos y sofás colocados en igual forma, las diversas clases de literas. Entre aquéllas, la principal era la *sella gestatoria*, diferente de la de los Papas, aunque denominada de idéntica manera; servía principalmente a las damas y consistía en un asiento colocado en una caja más o menos abierta, cubierta por encima y llevada a hombros por dos o más sirvientes. En la *blasterna* y la *lectica*, por el contrario, la persona iba tendida o recostada sobre un lecho con almohadones; dos caballerías, una delante y otra detrás, sobre las cuales descansaban las varas, transportaba la primera. La *lectica*, destinada al principio tan sólo para las mujeres, pero extendida luego, a causa de la general molicie, a ambos sexos, era un lecho, de cuyos cuatro ángulos subían cuatro soportes verticales, que soste-

nían un techo o dosel forrado exteriormente de cuero y del cual pendían grandes cortinajes, que podían correrse y descorrerse; a veces, eran reemplazados por costados macizos con ventanas cerradas por hojas de mica, en oficio de vidrios. Según el mayor o menor lujo del dueño, la *lectica* era llevada por dos, cuatro, seis y hasta ocho esclavos; y estos vehículos se generalizaron de tal modo, que en ciertos sitios había estaciones o paradas de literas de alquiler, al modo de las de nuestros coches de plaza, y que se denominaban *castra lecticariorum*.

Dejando aparte los carros de labranza y de guerra, por su especialidad, mencionaremos rápidamente los vehículos destinados al transporte de mercancías. Tal era, en primer término, el *arcuma*, el más sencillo de todos, formado por un tablón plano montado sobre dos ruedas y con una lanza para los dos animales que lo arrastraban. Cuando el *arcuma* tenía grandes dimensiones, las ruedas macizas, sujetas al eje, que giraba con ellas, y una baranda de madera, análoga a la de nuestras carretas, constituía el *plaustrum*, tirado por bueyes. El *plaustrum majus*, como el nombre lo dice, era todavía más grande y tenía cuatro ruedas; mientras que, por el contrario, el *plastellum* era un carro de igual forma, pero mucho más pequeño, con dos ruedas, arrastrado por bestias menores, y hasta por cabras; el *sarraco* (*sarracum*) era un plastro ce-

rrado todo alrededor, excepto por delante. Semejantes a éste eran el carro (*currus*), que venía a ser como los nuestros, una caja abierta sólo por arriba, y el camulco (*chamulcus*), especie de carromato. El *clabulare* tenía el fondo encorvado y recordaba la forma de una teja con la concavidad hacia arriba; pero no era macizo, sino de enrejado.

Los carruajes o coches, destinados al transporte y comodidad de las personas, pueden reducirse en Roma a dos tipos: abiertos y cerrados; siendo los primeros, por lo común, los de más lujo, y sirviendo los segundos principalmente para viajar. Entre éstos, debemos mencionar: la *arcera*, que era una especie de arcón grande, usado ya en tiempo de las XII Tablas, con cuatro ruedas, cubierto exteriormente de tapices y destinado a transportar a los enfermos, que iban dentro, tendidos sobre almohadones, por todo lo cual venía a ser una *lectica* montada sobre ruedas; el *carpentum*, de origen etrusco, con dos ruedas, tirado generalmente por bueyes o mulas, cubierto por un toldo redondo y muy semejante a nuestros carros de violín o a las tartanas clásicas de Valencia; la *rheda*, en todo análoga a nuestras galeras, es decir, que se reducía a un *carpentum* mayor y con cuatro ruedas, empleado para conducir a familias enteras, con sus equipajes; y el *pilentum*, de dos o de cuatro ruedas, y que parece haber sido el único carruaje de lujo cubierto; usábanlo las matronas en los días de

gala, era sumamente alto, pintado, dorado, esculpido y adornado con almohadones y cortinajes. En cuanto a su forma, los autores no están contestes. Algunos (1), apoyándose en una medalla de la emperatriz Faustina, lo convierten en una especie de templete, sumamente elevado y donde parece imposible tuviese dama alguna la pícara ocurrencia de sentarse; pero otros (2), que apelan a los relieves de las columnas de Teodosio en Constantinopla, creen era un carro rectangular, con los costados algo elevados, un palio sostenido sobre ellos, al modo de nuestros *breaks*, una puerta abierta a cada lado para entrar en el coche y para dejar ver a las damas que lo ocupaban, un asiento en cada testero y un taburete entre ambos, más bajo y semejante a los que vemos en las carrozas de los siglos XVII y XVIII.

Los carruajes descubiertos, si se exceptúa la *benna*, especie de cestón de mimbres, con cuatro ruedas y destinado a llevar mucha gente, son todos coches de lujo. El *currus* era, como el *arma* griego, un pequeño carro, con dos ruedas pequeñas también, colocadas sumamente distantes del frente, cerrado por los lados y por delante, y que dejaba detrás un espacio abierto, suficiente apenas para dar entrada a las dos personas que, cuando más, conducía y que iban en él de pie; estos carros se

(1) Rich, 485.

(2) Hungerford, cx, cv.

usaban en las carreras del circo, y se llamaban *biga*, si llevaban un par de caballos; *triga* y *quadriga*, respectivamente, si llevaban tres o cuatro. Nerón iba a los juegos hasta con diez caballos, siendo ésta una de sus menos graves habilidades. El *cisium* y el *essedum*, equivalentes a nuestras calesas o a la *carratella* de Nápoles, tenían la caja colgada, dos grandes ruedas, capacidad para una sola persona y servían a veces por su ligereza para recorrer la posta, conocida ya de los romanos, que establecían los relevos en sus magníficas vías. Todos estos coches se decoraban espléndidamente; pero los más suntuosos eran la carroza (*carruca*) y el carro triunfal (*currus triumphalis*). Aquélla, montada sobre cuatro ruedas y arrastrada por mulas o bueyes, nació en la época imperial, cuando llegó a su apogeo la magnificencia en las artes suntuarias, que la decoraron con primorosas esculturas y pinturas, con placas de marfil, bronce y oro. El carro triunfal puede compararse—y perdónese la vulgaridad— a una soberbia tinaja, con toda clase de adornos y preciosidades, pero tinaja al fin, montada sobre dos ruedecitas, arrastrada por gran número de caballos y aun por elefantes y otros animales bravíos; dentro de ella iba el general victorioso, de pie y en una posición de comodidad bastante dudosa.

Las *mesas* de los romanos tenían, ora un pie (*monopodium*), ora tres, cuatro, y aun cinco. Las principales, según las formas y objeto, eran las si-

guientes: 1.º, las que podríamos llamar de adorno, especialmente usadas como muebles de lujo, y entre las cuales se debe citar la mesa *delphica*, llamada así por recordar las formas del célebre trípode de Delfos, constaba, como éste, de tres pies, aunque en vez de asiento sostenía un tablero, por lo general de mármol o bronce, materiales de que a veces estaba hecha la mesa entera; 2.º, las consagradas a fines religiosos, como la *sacra*, que equivalía a nuestros altares, era de metales preciosos y servía para colocar sobre ella las ofrendas ante las imágenes de las divinidades, y la *anclabris*, a que imitan algunas de las mesas de costura del estilo neoclásico, compuestas de dos pisos, el superior de los cuales era algo cóncavo; 3.º, la mesa para comer (*mensa*), que al principio era cuadrada o rectangular, cambiando luego esta figura en redonda y conservando sólo la antigua para los soldados en el campamento; el *cilibantum*, sostenido por tres pies, servía para colocar los vasos y demás vasijas de beber; 4.º, las mesas de aparador, donde se exponía la vajilla, y que, si tenían dos tablas, llevaban el nombre de *abacus*, y cuando formaban consola y eran de mármol, el de *cartibulum*; 5.º, las de cocina, para preparar los alimentos o poner a escurrir la vajilla (*urnarium*); 6.º, las mesas de los vendedores, equivalentes a las de hoy, a nuestros mostradores, etc.; debe citarse espe-

cialmente entre éstas la *mensa argentaria*, banco de los cambistas, análogo a los de modestos industriales que en nuestras plazuelas suelen ejercer estas funciones con las criadas que van a la compra. Sabido es que, de estos bancos, donde los genoveses, venecianos y florentinos, tan célebres comerciantes en la Edad Media, colocaban las monedas para esta clase de negocios, siguiendo la tradición romana, vinieron los nombres de «banca», «banquero» y «bancarrota», este último fundado en el hecho de mandar romper dicho mueble a aquel comerciante que no podía hacer frente a sus compromisos, prohibiéndosele el ejercicio de su profesión.

Concluamos esta parte con advertir que el lujo en las mesas fué tal, que alguno de estos muebles llegó a valer cerca de un millón de reales de nuestra moneda (1).

También, afortunadamente, poseemos en el Museo de Reproducciones un ejemplar de mesa romana. Es la copia de un *monopodium* o veladorcito de bronce, hallado en Pompeya en 1864, y perteneciente hoy al Museo Nacional de Nápoles. El table-ro, rectangular, de 0,25 m. por 0,50 m., es de mármol, y está montado de forma que puede girar sobre el pie; éste figura una columna, contra la cual se apoya una Victoria, sobre un globo embutido de plata, con medias lunas; en la mano derecha tiene

(1) Hungerford.

un trofeo, y la columna acaba en una cabeza (1). Su altura es de 0,80 m.

Debemos citar otro mueble más, cuya reproducción puede verse en dicho Museo. Es un brasero montado sobre un trípode de bronce. Cada uno de los pies termina abajo por una pata de perro, y arriba, en una esfinge con alas abiertas hacia arriba, saliendo de su espalda un adorno que sostiene el brasero, cuyo borde exterior está a su vez decorado con calaveras de buey y festones en relieve (2). Procede de Herculano; hoy se halla en el Museo de Nápoles, a donde han ido a parar casi todos los tesoros de las dos célebres ciudades. Su altura es de 0 80 m.

Los muebles para guardar objetos pueden distinguirse en dos géneros cardinales: el *armario* y la *caja*, entre los cuales caben luego multitud de grados intermedios.

A la primera categoría pertenecían en Roma varios tipos. Los romanos, según parece, no guardaban sus trajes en cofres, sino en roperos o en cuartos especiales con perchas; los primeros (*armaria*) estaban, por lo común, fijos en la pared; a otros más pequeños y movibles, destinados a libros, llamaban *foruli*, y, cuando tenían departamentos, *loculamenta*. En cuanto a las habitaciones donde se colgaban los vestidos, se comprende su imperio-

(1) Riaño, *Catálogo*, p. 112.

(2) *Ib.*, *ib.*

sa necesidad en casos como el del célebre y nunca bien ponderado Lúculo, que, según Horacio, tenía nada menos de 5.000 trajes para sus representaciones dramáticas; si bien Plutarco reduce este número a proporciones menos imponentes. El *riscus* era el mueble que servía para conservar los vestidos de las mujeres, y el *muscarium* (probablemente análogo a nuestros armarios de repostería, que los italianos llaman *moscaiuole*), el que preservaba de las moscas a los manjares, como la palabra lo indica.

Pasando al otro tipo, el *arca* designaba lo mismo que entre nosotros, incluso en la acepción de caja de caudales; de estas últimas se ha hallado en Pompeya un hermoso ejemplar en forma de prisma rectangular, colocada horizontalmente sobre dos pedestales de mármol, revestida por dentro de placas de hierro, por fuera de bronce y toda adornada con mucho gusto. La *capsa* era una caja cilíndrica, como el *scrinium* (el *écrin* francés proviene de aquí), del cual se distinguía, tanto por su destino como por la forma de la tapa. La primera servía para guardar los libros o volúmenes, ya a fin de colocarlos en las bibliotecas, ya de llevarlos consigo, y era de haya, tenía cerradura y tapa plana, mientras que el segundo, de tapa cónica e interiormente dividido en departamentos paralelos y verticales, se usaba muy principalmente para encerrar perfumes y otros varios objetos del tocador de las damas.

Análogo a este mueble era el *loculus*, que significaba, ora una especie de neceser (ya de *toilette*, de escribir, etc.), ora toda caja compartida en huecos especiales; al paso que la *theca* equivalía tal vez a nuestros estuches.

Pero la caja más rica y adornada era la *pyxis*, o guarda-joyas. Solía hacerse de boj, en los primeros tiempos; pero luego emplearon en ella otras maderas más preciosas, el marfil, la plata y el oro, decorándola con relieves de mayor mérito y dedicándola a presentes de lujo, en que desaparecía casi por completo su propio destino. Así, por ejemplo, Nerón ofreció a Venus una *pyxis* adornada con piedras preciosas, y que contenía... ¡nada menos que su barba!, hasta entonces intensa. De esperar es que la diosa, a pesar de la tierna adhesión de su devoto, estimaría harto más el continente que el contenido.

Tales son, en resumen, las principales piezas del mobiliario romano. Después de éste, la preponderancia del imperio de Oriente llevó el influjo bizantino a todas partes; de la combinación de ambos elementos con las necesidades y costumbres de los pueblos bárbaros, apoderados del Occidente de Europa, nacieron los tipos románico y ojival; tras de éstos, apareció en los muebles el gusto del Renacimiento, al cual siguieron después el greco-romano, tan severo; el churrigüeresco y barroco, al

que se deben importantes modificaciones en los muebles, por lo que respecta a la comodidad (señal evidente de que aun las decadencias dejan siempre algún fruto y sirven a la edificación de la historia), y el estilo neo-clásico, engendrado por las ideas del siglo XVIII, llevado a su apogeo por el primer Napoleón, y que se sostuvo en boga medio siglo, hasta ceder el puesto, a su vez, a la reacción romántica en pro de la Edad Media: reacción que ha dejado sus huellas también en los muebles. Hoy, éstos, siguiendo siempre el gusto dominante, ya en la arquitectura, por lo que concierne a sus formas generales, ya a la escultura y demás artes, en su decoración, vacila entre la imitación de los antiguos tipos, especialmente el clásico (que asimismo renace un tanto en el vestido de la mujer) y el estilo sin color y sin carácter propio del eclecticismo artístico del período contemporáneo. Las nuevas ideas engendrarán, sin embargo, nuevo arte allá en su día, y de él nacerán asimismo nuevos muebles, más conformes a las necesidades de la civilización que ahora comienza a vislumbrarse.

EL MOBILIARIO DE LA "ODISEA"

Sabida, como es, la importancia de la *Odisea* para conocer la vida privada de los griegos en la época homérica, fácil es comprender el interés que ofrecen las frecuentes descripciones de muebles y utensilios de todas clases que en aquel poema se encuentran.

Sin entrar en un examen de ellas, permítasenos insertar a continuación y por vía de ensayo una especie de catálogo de dichos objetos, tales como hemos podido entresacarlos de aquel admirable libro, en una rápida lectura (1). Tal vez promueva algún estudio por parte de persona más competente y dedicada a estas cosas.

Camas.—En el libro I (2) menciona la de Telémaco, sin describirla; si bien da a conocer que, contra lo que otras veces acontecía, este príncipe se desnudaba para acostarse, sirviéndole, por cierto, de ayuda de cámara su fiel nodriza Euriclea.

En otro lugar (3), la divina Elena manda a las

(1) Las referencias son a la traducción francesa de Ana Dacier, ed. de la viuda Seguin, Aviñón, 1808; 2 vols.

(2) Pág. 17.

(3) IV, pág. 65.

mujeres de su séquito que pongan camas debajo de un pórtico, lo cual se reduce a tender unas cuantas pieles en el suelo; encima, unas telas de lana; sobre éstas, unos tapices; y sobre los tapices, unas mantas o cobertores: todo ello, de lo mejor y más rico, pero bastante duro, y análogo al lecho que para Ulises dispusieron también en el pórtico de aquel magnífico palacio de Alcinoó, cuyos muros eran de bronce y cuyas puertas eran de oro (1); sólo que en este lecho hay púrpura, tapices y colchas, pero no pieles; razón por la cual debía ser algo más duro todavía. Sobre tapices magníficos dormían también en la isla flotante de Eolia aquellos hijos del rey de los vientos, cuyo padre, poco guardador de los respetos de la sangre, los casó con sus propias hermanas (2). Pielés y cobertores de telas formaban el lecho que prepararon a Ulises en el barco que le dió Alcinoó (3). De pieles de cabras y ovejas era el que Eumeo formó en su cabaña, junto al fuego, para su malaventurado señor, sobre el cual tiende por todo abrigo una capa muy grande y recia (4); y semejante es el que, por no querer usar otro que Penélope ordenó le dispusieran (5), se arregló el propio Ulises, tendiendo una piel de buey, sin curtir, y so-

(1) VII, pág. 127.

(2) T. I, X, pág. 175.

(3) T. II, XIII, pág. 4.

(4) *Ib.*, XIV, pág. 58.

(5) *Ib.*, XIX, pág. 128.

bre ella algunas de carnero, de los muchos que mataban cada día los infatigables pretendientes de su fidelísima consorte (cama la más desagradable de todas); cubriéndose luego con la manta que sobre él echó Euriclea (1). Y el padre de Ulises, cuyos gustos parecerían hoy un tanto sobrios para tan principal persona, «no dormía sobre hermosos tapices, ricas telas, ni magníficas colchas, sino en invierno, en el suelo, al lado del hogar; y en verano, en medio de su viña, sobre un montón de hojas» (2). Tan sólo ofrece más complicada construcción el lecho de Vulcano, citado incidentalmente (3) con motivo de la célebre historieta de los amores de Venus y Marte; historieta, sea dicho de paso, que muestra hasta qué punto una ironía análoga a la de Voltaire había ya, en los tiempos de Homero, clavado su dardo en el seno de la religión helénica. Sin embargo, de este lecho, todo lo que se sabe es que tenía dosel y colgaduras, alrededor de cuyas partes extendió el herrero mayor del Olimpo sus sutilísimas redes.

No mucho más complicadas son las diversas clases de asientos enumeradas por Homero. Ya se ostentan cubiertos con tapices, entretejidos a veces de lana y oro (4); ya tienen delante un taburete o

(1) *Ib.*, XX, pág. 139.

(2) T. I, XI, pág. 198 y 199.

(3) *Ib.*, VIII, pág. 139.

(4) T. I, IV, pág. 59; t. II, XIX, pág. 145.

escaño (1); ya son de una sola pieza, revestidos de magníficas telas fabricadas por las mujeres de los feacios (2): ya están adornados con clavos de plata, al modo del que a Demodoco pusieron en el palacio de Alcinoó (3). En otras ocasiones son bastante más sencillos: tales eran los que Eumeo disponía a su amo (4), echando al suelo unas cuantas matas verdes y cubriéndolas con una piel de cabra montés; o se limitan a pieles tendidas sobre alguna armazón de madera (5). Se habla de escabeles (6) y de taburetes para los pies debajo de las mesas (7). Una indicación más detallada hay sólo acerca de la célebre silla de Penélope (8), «toda de marfil y de plata, obra de Icinalio, célebre tornero, que había empleado todo su arte en ella, uniéndole un taburete muy magnífico y cómodo». — En cuanto a las mesas, sólo se mencionan grandes, pequeñas, de cocina, etc. (9), pero sin dar idea alguna de sus formas.

En cambio, es por demás interesante la descripción de cómo se construyó la balsa que en la isla de

(1) *Ib.*, *ib.*, pág. 56 y 59; X, pág. 185.

(2) *Ib.*, VII, pág. 127.

(3) *Ib.*, VIII, pág. 131; X, pág. 183.

(4) T. II, XIV, pág. 21; XVI, pág. 63.

(5) T. II, XVII, pág. 79; XIX, pág. 120.

(6) *Ib.*, *ib.*, pág. 85.

(7) *Ib.*, *ib.*, pág. 92; XVIII, pág. 114; XIX, pág. 118.

(8) *Ib.*, XIX, pág. 118.

(9) T. I, IV, pág. 56; VIII, pág. 131; t. II, XIV, pág. 35; XV, página 45; XVII, pág. 89; XIX, pág. 119; XX, pág. 149.

Calipso hizo Ulises: el pasaje todo merece ser citado, en extracto al menos (1). «...Apenas hubo dorado la aurora el horizonte, Ulises se levantó... Ella (Calipso) le dió una hermosa hacha de dos filos, con mango de olivo, y una sierra nueva; y echando delante de él, llevóle al extremo de la isla, donde mayores árboles había: alisos, álamos y pinos, que son los que tienen una madera más seca, y por tanto, más ligera y propia para el mar... Ulises se puso a derribar aquellos árboles y a aserrarlos..., veinte derribó, aserró, igualó y alzó. La diosa le trajo barrenas, que le sirvieron para taladrarlos y unirlos. Sujetólos con clavos y cuerdas, e hizo una balsa tan ancha como el fondo de un buque de carga que un hábil carpintero hubiese fabricado conforme a todas las reglas de su arte. La rodeó de tablas, afirmadas a unos maderos puestos verticalmente de trecho en trecho, y la concluyó cubriéndola con tablones muy gruesos y juntos; erigió un mástil cruzado por una entena, y para gobernarla bien, le puso un buen timón, a cuyos dos lados ató dos fuertes cables tejidos de sauce, a fin de que resistiese al ímpetu de las olas; por último, cargó lastre en el fondo. Calipso le trajo telas para hacerle velas, que él cortó perfectamente, sujetándolas a las vergas y poniéndole los cordeles que sirven para atarlas y tenderlas; tras de lo cual, arrastró su pequeña em-

(1) T. I, V, pág. 95.

barcación a la orilla con buenas palancas para botalarla al agua». — ¡Todo esto se hizo en un día! Dudamos que la notoria habilidad de Mr. Gladstone, como leñador, hubiere logrado tan rápido éxito.

No concluiremos sin añadir a este desabrido catálogo la indicación de algunos otros objetos, la mayor parte de los cuales salen de nuestro propósito y pertenecen al arte de la platería u otros afines. Las cajitas más o menos ricas (1); las fuentes, jarrros y aguamaniles, copas y urnas de plata y oro (2); las ruelas, canastillos y hasta cubas para bañarse, de estos mismos metales (3); los trípodes y braseros (4); la empuñadura de plata y la vaina de marfil labrado de la espada que Eurialo da en desagravio a Ulises (5); el rico cinturón de oro de Calipso (6); por último, los célebres perros de plata y oro, que guardaban la entrada del palacio de Alcinoó, y a los cuales Vulcano, su diestro artífice, había encontrado de esta suerte medio de conservarles eterna juventud (7), junto con las estatuas de oro que servían de candelabros para las antorchas,

(1) T. II, XIII, pág. 45; XV, pág. 45; XVI, pág. 63; XVIII, página 114; XIX, pág. 118 y 120; XX, pág. 145 y 149.

(2) T. I, IV, pág. 56; t. II, XIII, pág. 4.

(3) T. I, IV, pág. 59.

(4) T. I, IV, pág. 59; t. II, XVII, pág. 85; XVIII, pág. 111.

(5) T. I, V, pág. 94.

(6) T. I, V, pág. 94.

(7) T. I, VII, pág. 119.

y las demás maravillas de aquella mansión esplendente..., tales son los principales datos que el libro del gran poeta helénico encierra sobre el mobiliario de su tiempo, y la base para un estudio interesantísimo.

EL MOBILIARIO EUROPEO, DESDE EL SIGLO VI AL XII

I.—PERÍODO BIZANTINO.

Cuando el centro de la cultura se trasladó de Roma a Constantinopla, este cambio tuvo también su eco en el arte. En el imperio de Occidente, y por tanto en Italia, donde se hallaba su metrópoli, la decadencia del estilo clásico romano fué acentuándose cada día, perdiendo su antigua pureza y su carácter, engendrando el estilo llamado *latino*, que propiamente no es otra cosa sino el último período del clasicismo moribundo, en medio de las turbulencias y dominación de los bárbaros. Por el contrario, Constantinopla, libre de invasores y colocada en íntimo contacto con los pueblos del Asia, pudo desarrollar cierta cultura propia, que se revela en las artes por el estilo bizantino, el cual, a diferencia del latino, es un tipo original y nuevo, no una ruina; tipo que, valiéndose del elemento clásico, tanto griego como romano, y a la vez del elemento oriental, especialmente egipcio y persa, los combina, o más bien, los funde en una expresión

unitaria, que ha tenido en la arquitectura monumentos como Santa Sofía, San Vital o San Marcos.

Este arte, que comienza a desarrollarse con motivo de la traslación de la sede imperial a Bizancio, se extiende por la Europa oriental, las márgenes del Rin e Italia misma, adonde en el siglo VIII, además, se verifica, digámoslo así, una importación directa por la inmigración de gran número de artistas bizantinos, que huyen de la persecución de aquellos emperadores iconoclastas, a cuyo estúpido y fanático odio contra las imágenes tienen que agradecer la humanidad y la cultura, como a todos los fanatismos de todos los tiempos, el triste servicio de la destrucción de tantas creaciones insignes.

Y como las más de estas comarcas seguían aún el estilo romano de decadencia, más o menos acomodado a sus gustos y necesidades, el nuevo arte greco-oriental, al venir a Occidente, se mezcló en diversas proporciones con el anterior, según el carácter de la fantasía, el medio natural, los hábitos y demás condiciones de vida de cada pueblo, naciendo el estilo llamado *latino-bizantino*, cuyas dos manifestaciones más importantes, algo distintas, como era natural, entre sí, se produjeron a orillas del Rin (estilo riniano) y en Italia (italo-bizantino); en cuya última región, Venecia y Sicilia son más bizantinas que latinas, y Rávena representa el centro de la más íntima fusión entre ambos elementos. El influjo bizantino, menos sensible en la mayor parte

de Francia que en otros países, llega, sin embargo, a través de la antigua Galia, que, como Roma, permanece principalmente fiel a la tradición clásica, hasta el extremo occidental de Europa; y entre nosotros, el arte visigodo, del cual tan pocos restos de importancia nos quedan, y ninguno que pueda compararse con los monumentos rinianos e itálicos, es una muestra más de la combinación entre dos factores: el nuevo y el decrepito (1). En cambio, mientras en Europa, a impulsos de aquella transformación, que suele personificarse en Carlomagno, va sucediendo al arte bizantino otro arte nuevo, el románico, que aparece en Francia hacia el siglo xi, nosotros podemos ofrecer algo propio, el arte árabe, arte oriental también, cuyos orígenes son muy complejos, cuya relación con el bizantino es más o menos discutible, pero que, de todos modos, constituye una nueva manifestación, interpuesta primero entre la bizantina y la románica, y paralela después a ésta y la gótica, ojival, o como quiera llamársela.

Entre los elementos que determinaron el carácter especial de estas combinaciones, se halla, sin duda, el de la raza. Pero los pueblos bárbaros carecían de arte propio, hasta donde puede esto decirse, y desconocían de tal modo las comodidades de la vida civil, que todavía en tiempo de Estrabón los francos no tenían otra cama que el suelo.

(1) Amador de los Ríos, *El arte latino-bizantino en España*; Caveda, *Historia de la Arquitectura en España*.

Así que, ni por su estado de cultura, ni por el género de vida que llevaban en los primeros tiempos de las invasiones, podían ejercer grande influjo sobre un desarrollo cuyos productos se limitaban a utilizar en el límite de sus cortas exigencias. Los monjes, por entonces poderoso instrumento de civilización en tantos sentidos, lo fueron también en el arte; y las iglesias y monasterios conservaron las tradiciones, y las desarrollaron e hicieron progresar poco a poco, estimulados por las nuevas necesidades, que, como desde luego se concibe, eran ante todo de orden religioso.— Así, los pintores, los escultores, los arquitectos, los carpinteros, los mueblistas, los músicos, los herreros, los doradores, los plateros, etc., etc., o pertenecen a la Iglesia o la sirven.— Lo cual no impide que, al amparo de esta organización, el genio propio de cada raza, en acción y reacción con todo el sistema de condiciones que la rodean, vaya abriéndose camino y preparando el advenimiento de nuevas formas artísticas.

Volviendo ahora a las suntuarias bizantinas, entre las cuales se halla la del mobiliario, viéronse eclipsados el fausto y magnificencia de Roma por los de su rival y heredera, que mostró, desde luego, la vida tal vez más pomposa que Europa ha conocido. Conserváronse y aumentaron en esplendor los antiguos juegos públicos, aunque desapareciendo las sangrientas luchas de los gladiadores, desterra-

das por el espíritu más suave y humano del cristianismo; el nuevo culto y su organización jerárquica trajo consigo un mundo nuevo también de necesidades artísticas; y la inmigración de muchos ricos, que huían del estado de guerra permanente en que Italia se hallaba, allegó a aquel centro inmensa cantidad de plata y oro, que auxiliaron la tendencia asiática al uso exuberante de metales preciosos en los muebles. El fausto fué tal, que, según Gibbon, aparte del palacio imperial, poseía la corte bizantina otros doce en el casco mismo de Constantinopla, sin contar las residencias en los alrededores y en las deliciosas orillas del Bósforo.

Las fuentes principales para el estudio del mobiliario bizantino son los relieves, mosaicos y pinturas. Entre los primeros, descuellan los de la columna que Teodosio hizo levantar a imitación de las de Trajano y Antonino; así como los de las tapas de marfil de los dípticos consulares, especie de libros de memorias, de gran tamaño y muy lujosos, que los magistrados nuevos acostumbraban regalar a sus amigos al tomar posesión de sus dignidades. En el archivo de la catedral de Oviedo se conserva uno, muy interesante, del siglo vi; otro del x hay en el Museo de Burgos; el Arqueológico nacional ofrece un ejemplar admirable, y el Casón del Retiro encierra interesantísimas reproducciones de los más importantes del mundo: colección suficiente a dar exacta idea de una parte del mobiliario de aquel

tiempo (1). No se encuentra menor copia de datos en las pinturas —v. gr., en los frescos y las viñetas de los manuscritos—, así como en los mosaicos. A todo ello pueden unirse (aunque sólo tienen una utilidad indirecta) las descripciones de los escritores antiguos. Por último, también se conservan todavía algunos objetos originales y auténticos, como son arquillas, piezas de bronce, esmaltes y sillones (2).

Las camas bizantinas servían sólo para dormir y descansar, habiéndose desterrado en el nuevo imperio la costumbre de comer recostados, como en Roma; costumbre asiria, sin embargo. Únicamente, recuerdo de los antiguos usos, se conservaba el nombre de *triclinia aurea* a la Cámara imperial, donde el soberano recibía en audiencia. Los lechos perdieron los testers; tenían a veces una gran cortina sobre la cabecera, o a un lado (también se encuentra en Roma); y los adornos fueron ya alusivos a la nueva religión, descollando entre los asuntos decorativos más frecuentes la Natividad del Señor y los sueños y visiones de los personajes sagrados. Las cunas eran en un principio grandes trozos de madera ahondados, agujereados por cada lado para pasar unas correas que sujetasen al niño, y suspen-

(1) V. Riaño, *Spanish industrial Arts*, libro hoy clásico en Europa sobre su asunto; y *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*.

(2) Hungerford Pollen, *South Kensington*, 1874.

didados, a fin de que pudieran oscilar. Todavía los aldeanos griegos usan cunas semejantes (1).

La antigua silla curul se trasformó por los bizantinos. En un relieve del siglo IX se halla representada con las modificaciones que introdujeron. Conserva la figura de tijera, pero le añadieron dos brazos formados por dos delfines, y un respaldo, que resulta de la prolongación de dos de los pies, unidos por un travesaño en lo alto, al modo de esas sillas de campo, con asiento de lona, que son hoy tan comunes. Un sillón análogo, pintado en un manuscrito del siglo VI, y que ofrece cierto carácter semi-egipcio, está sostenido por leones o leopardos, de cuyas bocas cuelgan gruesos anillos, que sirven para trasladarlo de un sitio a otro. Sus brazos son dos Victorias aladas; en el espaldar lleva dos medallones, y sobre el asiento y el taburete para los pies hay dos cojines. En otras sillas se ve el respaldo en forma de lira, que conocieron ya griegos y romanos. El trono del emperador Arcadio era de oro macizo y estaba adornado con dos leones y un árbol del mismo metal, entre cuyas ramas y hojas cantaban pájaros movidos por un ingenioso artificio, que hacía rugir también a los leones: mezcla de puerilidad y de magnificencia (que con razón dice un autor), muy usual en otros tiempos, y a cuyo mal gusto se deben los autómatas que en nuestros sitios

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionn. du mob.*; art. *berceau*.

reales y señoriales han hecho las delicias de nuestros abuelos. Otro ejemplo más de cuán fácil es la alianza entre la simplicidad y la corrupción; lejos de denotar ésta, como tantos pretenden, un grado superior de ingenio, penetración y gracia.

Algunas sillas, de estilo más o meros puro, se conservan todavía, correspondientes a este período. La más célebre es la cátedra de San Pedro, colocada en la iglesia del Vaticano en Roma, y algo disfrazada por las adiciones de Bernini en el siglo XVII; adiciones en las cuales, así como en el célebre dosel o baldaquino del altar mayor, se cometió la profanación de gastar los antiguos broncees del Panteón de Agripa. La silla es de madera, ricamente adornada con placas de marfil esculpido y con incrustaciones de oro. Su figura es la de una especie de arcón alto, cuyos dos pilares anteriores se prolongan haciendo oficio de brazos, o mejor, de apoyo para las manos, forma generalizada luego en la Edad Media. El espaldar consta de cinco columnitas de madera, tres de ellas al aire y dos adosadas a las barras verticales; termina todo por un ático o frontón, cuyo tímpano decoran tres óculos, siendo mayor el del centro. El frente se halla adornado con 18 cuadritos de marfil esculpido, que representan pasajes del Evangelio, y con incrustaciones de oro; cuatro grandes anillas servían para trasladarla; por su altura, parece debió tener en tiempos un taburete para los pies. Según la tradición, esta silla

perteneció al senador Pudens, uno de los primeros convertidos a la fe cristiana, y el cual la dió a San Pedro. Grandes discusiones ha habido sobre esta tradición y sobre la época y estilo de las diversas partes de este mueble (1); pero, de todos modos, es uno de los más interesantes ejemplares del período anterior a Carlomagno.

En estas discusiones se ha mezclado también el estudio de otra cátedra de San Pedro, la llamada de Antioquía, que se conserva hoy en la antigua catedral de San Pietro in Castello. El asiento está formado por un trozo de mármol, procedente de un monumento árabe de Sicilia, y en el que hay grabada una inscripción coránica. — Afirma la tradición que esta silla fué enviada por el emperador Teófilo (siglo IX) a la República veneciana, en agradecimiento a sus servicios contra los sarracenos.

Ya que nombramos a Venecia, no debe olvidarse la preciosa silla bizantina que se dice haber sido del evangelista San Marcos, patrono de la Reina del Adriático. Trasladada de Alejandría a Constantinopla, a instancias de Santa Elena, y traída por los venecianos, con otras reliquias y despojos de la capital del imperio de Oriente, a principios del siglo XIII, se guarda hoy en el Tesoro de San Marcos. Esta silla es de mármol, aunque parece que en

(1) V. *Dos Memorias sobre la cátedra de San Pedro*, etc. (con dibujos de Fontana y otros), en los *Velusta monumenta Soc. Antiq.* — 1870 (apud Hungerford).

otro tiempo estuvo cubierta con placas de marfil esculpido; tiene brazos y un espaldar bastante alto e inclinado hacia atrás, formando a modo de un frontón truncado y coronado por dos volutas invertidas, que sostienen una piedra, en cuya dos caras, anterior y posterior, se halla grabada una cruz con los cuatro Evangelistas, dos delante y dos detrás; en el principal travesaño del respaldo hay también tallada una vid sobre el Cordero pascual, símbolo de Jesucristo (1).

Citemos, por último, entre los sillones bizantinos que aun nos quedan, el de San Maximiano, arzobispo de Rávena (siglo XI). Es también chapeado de marfil y se conserva en la sacristía de la catedral de dicha ciudad (2). Su estilo, como el de la mayoría de los monumentos de Rávena, es más bien latino-bizantino que bizantino puro.

Debe tenerse presente que estas sillas eran tanto más lujosas cuanto que escaseaban los muebles para sentarse. La mayoría de los bizantinos se sentaban en el suelo sobre tapices, costumbre oriental que todavía duraba en pleno siglo XI (3) y que dió lugar a que, según la leyenda del *Román de Rou* (4), los normandos que acompañaban al duque Roberto

(1) V. *La Cattedra alessandrina*, etc., por G. Secchi.—Vene-
cia, 1853 (ap. Hungerford).

(2) V. Du Sommerard, *Les arts somptuaires* (ap. Hunger-
ford).

(3) Viollet, pág. 32.

(4) *Parie 1.^a*, versos 8, 2, 7, 3 y siguientes (ap. Viollet)

Guiscardo en su peregrinación a Tierra Santa, admitidos a la presencia del emperador, tendiesen sus capas en el suelo y se sentasen encima, rehusando «llevarse luego el asiento» (1).

La más importante silla fabricada por este tiempo en Occidente es la famosa del rey Dagoberto (siglo VII), que se conserva en el pequeño Museo de la Biblioteca Nacional de París. Su historia auténtica es curiosa. Fué su autor San Eloy (588-659), hábil platero de Limoges (lugar tan célebre por sus obras de metal y sus esmaltes), antes de ascender al episcopado, extraña jubilación para un artífice. Lotario II, rey de los francos, le encargó un sillón para su trono, y el platero, con el oro que el príncipe le hizo entregar, construyó dos: uno de oro macizo, que ha desaparecido, y que, probablemente, se habrá fundido para dar a su precioso metal muy diverso destino, y otro de bronce dorado, que es el que se conserva (2). Su forma fundamental es completamente clásica, suministrando una prueba más del influjo que en Francia mantuvo por largo tiempo el arte romano.

Se reduce a un sillón de tijera, al modo de la silla curul, sólo que no puede doblarse sin desarmar todo lo que forma la tijera, a la cual mantienen rí-

(1) Es curioso hallar luego atribuido este hecho a un embajador español en Roma. ¡Cómo viajan las leyendas!

(2) Lenormant, *Mélanges d'archéol.*, par les RR. PP. Martinet Cahler, t. I, *Le fauteuil de Dagobert* (ap. Hungerford).

gida, por una parte, cuatro pies derechos, dos a cada lado, que atan verticalmente cada una de las dos aspas del sillón; por otra parte, el respaldo, que descansa sobre los extremos superiores del aspa posterior. Ambas aspas se hallan muy abiertas y unidas en los centros o cruces por un barrote horizontal torneado, que remata con un clavo en cada punta. El espaldar, de hechura de frontón, es una banda con adornos calados. Los brazos, cuya mitad superior se añadió en el siglo XII, al restaurar el mueble, son mitad bizantinos, mitad románicos, y terminan en dos pomos, a semejanza de los que coronan las barras verticales de cada lado del respaldo, y los cuatro pies concluyen arriba, donde sostienen el asiento, en cuatro cabezas de tigres o panteras, cuyos cuellos y pechos presentan hasta su mitad, para presentar a seguida una forma geométrica y rematar en el suelo por cuatro garras sobre un pequeño zócalo. Las dos cabezas, anterior y posterior, de cada lado se unen por una barra, y entre estas dos barras y la central se tendería la tira de cuero o de tela que constituiría el asiento. En opinión de M. C. Lenormant (1), la adición de cabezas de animales a la antigua silla curul es hija de las ideas y el simbolismo cristianos.

Si el famoso sillón se doblaba cuando fué hecho por San Eloy, y sólo se hizo rígido en el siglo XII,

(1) Ob. cit.

por la restauración y adiciones del abad Suger, se comprende esta modificación en tiempos en que ya no era necesario andar con los trastos a cuestras y llevar los tronos a los campamentos; verdad es que en el siglo XII se hacían sillones de bronce análogos al de Dagoberto (1), que se desarmaban y doblaban. Algunos de estos sillones (llamados en Francia *faudesteuil*, y de aquí *fauteuil*) eran tan altos, que los reyes y personajes a quienes correspondían no podían ocuparlos sin ayuda ajena, por lo cual, andando los tiempos, se les añadió un taburete, que figura ya siempre unido a ellos desde el siglo XII, y que más tarde se trasformó en una grada de dos o tres escalones. Por último, al final de este período comienza a cubrirse el asiento del *faudesteuil* con paños ricos que llegan hasta el suelo.

Poco podemos decir de otros muebles de esta época. Los carros siguieron las antiguas formas clásicas; pero el número de los grandes vehículos destinados al transporte de familias enteras aumentó considerablemente, por haber aumentado también la circulación y el movimiento general de unas localidades a otras. Según Gregorio de Tours (2), en Francia había ya un servicio público de coches en tiempo de los Merovingios, esto es, desde el siglo VII; coches que más podían llamarse carretas de cuatro ruedas, clavadas directamente

(1) Como el que trae Viollet-le-Duc en la pág. 399.

(2) *Hist. de France*, lib. IX (ap. Viollet, 55).

sobre los ejes, con una abertura atrás para entrar, y tiradas por caballos montados por postillones. Vean nuestras lectoras si tiene nobilísimo abolengo el atalaje a la Daumont, hoy tan frecuente, y que tiene, en realidad, sus ventajas. Los efectos de un movimiento, que debía ser infernal, se suavizaban un tanto a fuerza de almohadones, colchoncillos y tapices. En este tiempo, la decoración de los carruajes era muy sencilla.

Había también carros de dos ruedas para las faenas agrícolas.— En cuanto a coches de lujo, el célebre carro de Honorio, de oro macizo, adornado con tapices, cortinajes de púrpura, incrustaciones de piedras finas, etc., etc., y arrastrado por mulas cubiertas igualmente de telas y guarniciones de oro, era, al decir de los historiadores, muy superior aun a los más suntuosos del imperio del Occidente.

Las arcas y cajas eran muchas veces de formas poliédricas, v. gr.: de prisma exagonal, en vez de las anteriores figuras de cilindro o de prisma rectangular horizontal, y complicábanse todavía con remates, pomos y templetes, muy diferentes de las antiguas tapas sencillas, y que preludian la riqueza posterior de estos muebles en la Edad Media. Entre las arquillas que de este tiempo se conservan, las principales son de mármol esculpido. En España, desde la invasión musulmana, y sobre todo desde la fundación del califato de Córdoba (siglo VIII), centro de la más alta cultura europea, se desarrolló

la fabricación de estos mueblecitos, tomando un carácter bizantino y oriental, modificado un tanto por las condiciones que determinaron la génesis del estilo árabe. En el Museo de Kensington, en la catedral de Pamplona y en la de Braga (Portugal), se conservan los ejemplares más interesantes quizá de arquillas de marfil de este tiempo (1). Recuérdese, a propósito de obras de marfil, que los dípticos consulares, ya en otro lugar mencionados, son anteriores. Por último, entre los marfiles anglo-sajones, que son muy famosos, y consisten en marcos, puños de espadas y otras armas, peines, etc., descuellan algunas arquillas que aun subsisten, la más notable quizá de las cuales pertenece al siglo VIII y se halla en el Museo Británico (2), ofreciendo interesantes relieves de un gusto completamente bárbaro, con inscripciones rúnicas.

En cuanto a las mesas, las necesidades del nuevo culto hicieron que los altares recibiesen un desarrollo importantísimo; pero como, de una parte, estos objetos se hallan por lo común fijos en el suelo o los muros de los templos, y no pertenecen, por otra, al mobiliario de las casas, nos limitaremos a mencionar los altares portátiles (*tabulae itinerariae*), que por entonces comienzan a extenderse y cuyo uso llega a su apogeo en los siglos XI y XII.

(1) Riaño, *Artes industriales españolas*, al cual seguimos en todo esto.

(2) *Ivories*, by William Maskell.

Están constituidos por losas de mármol, jaspe, pór-fido u otras sustancias semejantes, encajadas en marcos de cobre dorado, repujado, etc. Verdaderamente, no parece que se atendía gran cosa a la facilidad de trasportarlos. En punto a altares, deben citarse como el objeto quizá más importante de esta época los cuatro frontales (que así podríamos llamarlos) del altar mayor de la iglesia de San Ambrosio de Milán, obra de Wolsinius (siglo ix), y cuyos tres lados principales son otras tantas placas de oro repujado y cincelado.

Aunque los púlpitos, como las sillerías de los coros, no pueden llamarse siempre muebles, ya por hallarse frecuentemente fijos en un lugar determinado de los templos, ya por ser muchas veces de piedra, estuco u otros materiales, entrando en el orden intermedio de lo que podría llamarse mobiliario arquitectónico (como son hojas de puerta, artesonados, chimeneas, retablos fijos, vidrieras y demás), en algunas ocasiones merecen aquella denominación; por ejemplo, en estos tiempos, en los cuales solían ser, cuándo de hierro, cuándo de madera, pero fáciles de trasportar de un lugar a otro. Los historiadores árabes (1) refieren maravillas del púlpito de nuestra gran mezquita de Córdoba, bárbaramente destruído en el siglo xvi, para emplear sus materiales en la construcción de un altar. Man-

(1) Riaño, *Sp. ind. arts.* 110.—Viollet, *Dict. d'archit.*; Chaire.

dólo fabricar Al-Hakem; era de marfil y de maderas preciosas (cuyas piezas, sujetas por clavos de oro y plata, hacen subir algunos al número de 36.000), y enriquecido todavía con piedras finas. Se subía a él por nueve escalones.

Deben mencionarse los atriles y facistoles, ora destinados a los coros de las iglesias, ora a la lectura de la Epístola y el Evangelio, ora a facilitar la de toda clase de libros de gran tamaño, en las casas particulares. Los de uso sagrado eran de uno o dos lados, siendo muy posterior el aumento de éstos hasta cuatro, y estaban adornados, para denotar la elevación de los cánticos y textos religiosos, con un águila, que a veces sostenía sobre sus alas el atril, y a veces, si éste era de dos caras, coronaba el remate del mueble, todo frecuentemente de cobre o bronce. Todos los viajeros que visitan la catedral de Toledo conocen el atril de bronce del coro, que, aunque muy posterior a la época a que el texto se refiere, conserva aún una forma semejante a la primera de estas dos. Refieren los historiadores (1) que, en Francia, el ya citado rey Dagoberto (siglo vi) hizo donación a la celebre abadesa de San Dionisio de un facistol de cobre, en figura de águila, decorado con las imágenes de los Evangelistas y otras varias, y que procedía de la iglesia de San Hilario de Poitiers; facistol dorado luego en

(1) Viollet, 176.

el siglo XII por el mismo abad Suger, que mandó restaurar y añadir el famoso sillón antes mencionado. Los atriles para las casas o bibliotecas se introducen posteriormente, a imitación de los de las iglesias.

Dos palabras, para concluir este período, referentes a nuestro suelo.

El mobiliario de los visigodos debió ser suntuoso, más por el valor de los materiales que por su mérito artístico. Cien vasijas de oro—dice Gibbon—, cincuenta de ellas llenas de monedas del mismo metal y cincuenta de pedrería, formaban una parte poco considerable del tesoro gótico. Cuando, en el siglo VI, los francos se apoderaron del palacio de Narbona, hallaron inmensa cantidad de objetos preciosos, entre ellos, sesenta copas de oro, una gran bandeja del mismo metal, que pesaba 100 libras, y la famosa mesa cuyo tablero era de una sola esmeralda (!) con tres aros de perlas y multitud de piedras finas. Mencionemos de paso el célebre tesoro de las coronas halladas en Guarrazár, cuya mayor parte se halla en el Museo de Cluny, conservándose dos solamente y una cruz en nuestra Armería Real. Todo este lujo—como advierte un escritor—ha debido servir de gran obstáculo a la conservación de objetos tan tentadores para la codicia y la rapacidad del vulgo.

II.—PERÍODO ROMÁNICO.

La idea de que el año 1000 debía acabarse el mundo, idea tan extendida en todo el siglo x, no era muy a propósito para procurar un gran desenvolvimiento a ciertas artes que tienen poco que ver con la muerte. Por fortuna, estos terrores pasaron; y a aquella noche de barbarie sucedió el renacimiento de Carlomagno, coetáneo del desarrollo que en España tomaba la cultura árabe, quizá la más propia, original y característica (sea dicho entre paréntesis) que, al menos en arquitectura, nuestra patria ha tenido. El arte cristiano, que por entonces comienza a germinar y a anunciarse, que se desenvuelve en los siglos xi y xii y cede el puesto al ojival o gótico, aparece casi a un tiempo en los más importantes centros nacionales, ofreciendo en cada uno un sello peculiar. De él dan ejemplo, en Inglaterra, la arquitectura normanda; la lombarda, en Italia; la románica, en Francia; la riniana, en Alemania, etc. Pero, generalizando y ensanchando más el horizonte, pueden distinguirse tres corrientes principales en la evolución artística que se extiende desde el siglo ix al xii inclusive: la occidental, cuya más espléndida manifestación se halla en las catedrales francesas de este tiempo; la arábiga u oriental, cuyos focos a la sazón se encuentran en Córdoba y Damasco, y la de las grandes ciudades de

Italia, cuyo refinamiento supera en el siglo xi a todo el resto de Europa, aun a Córdoba misma; su centro más insigne, Venecia, tan rica ya y floreciente por su comercio y sus manufacturas en el siglo xi, y cuya defensa natural la libertó de invasiones, guerras y destrozos, se distingue por combinar en cierto modo el elemento oriental con la tradición clásica, de una manera más igual y proporcionada que los demás pueblos.

Difícil es reducir a unidad característica todo el mobiliario de este período, sin caer en las fórmulas arbitrarias a que tan frecuentemente se va a parar por este peligroso camino. A pesar de la numerosa literatura que sobre estas materias ya existe, falta mucho todavía para que los datos inventariados por los escritores permitan hacer un estudio comparativo. En general, puede decirse que, no considerando sino el tiempo en que este arte se ofrece ya completamente formado, y reduciéndonos, además, casi exclusivamente, a la dirección cristiana, cabe distinguir dos períodos. En el primero, que viene a comprender el siglo xi, predomina el gusto clásico; y en el segundo (siglo xii), ya merced a la creciente comunicación con Asia, ya al influjo de los árabes españoles, ya al de las Cruzadas, se enriquecen las formas sencillas y toscas de aquel tiempo con muchos elementos orientales, y se prepara la transición al estilo ojival. Este, en el mobiliario, no despliega su tipo característico hasta el siglo xiv, una

centuria después de la arquitectura, cuyo desarrollo precede, como es natural, al de cuantas artes se derivan de ella.

A.—MOBILIARIO DEL SIGLO XI.

Procuremos señalar algunos rasgos generales del mobiliario europeo en el primero de estos períodos.

Los muebles son fuertes, macizos, pesados, muy escasos de decoración, relativamente, aun los más ricos: decoración, además, que principalmente toma sus asuntos de la historia sagrada, de los símbolos religiosos, de la caza y de la guerra, predominando siempre en ella cabezas, garras y figuras enteras de animales (león, águila, halcón, perro, etc.), combinados con hojas, flores y juegos geométricos (verbigracia, puntas, ajedrezados, lazos), y tratado todo ello de un modo convencional en cuanto a la composición y realista y naturalista en los pormenores. Las líneas generales de las figuras respiran una cierta severidad y energía, que procede de la robustez de las masas y la sobriedad del adorno; los paños de las figuras, plegados a la manera clásica, son más rígidos y acusan a veces hasta un grado pueril las formas del cuerpo que revisten; y la tranquilidad de las cabezas y las actitudes, enteramente diversa de la olímpica serenidad de los grie-

gos, tiene ya, en medio de su barbarie, algo misterioso, sentimental y romántico.

Los castillos no eran todavía una residencia señorial permanente (1), sino un verdadero campamento atrincherado, compuesto de unas cuantas barracas alrededor del *donjon* o torre aislada, única construcción de sillarejo o de mampostería. La vida errante exigía pocos muebles, y éstos, o tan pobres que se abandonasen sin gran pérdida al enemigo, o tales que pudiesen llevarse con el equipaje y tesoro del señor por dondequiera que éste fuese, lo cual acontecía hasta con los tronos de los reyes. En cuanto a las casas de las poblaciones, tenían, por lo común, un solo piso y una sola habitación para todos los usos domésticos, aun los más incompatibles, careciendo a veces de hogar, y teniendo que salir a guisar a la calle, estado de cosas que duró hasta más allá del siglo XII, a pesar de la verdadera revolución que hicieron las Cruzadas en la vida de los señores dentro de sus castillos. Algo mejor era la que hacían los campesinos: por ser ley, sin excepción alguna conocida, que los pobres viven siempre mejor, en cuanto a la vida doméstica, con más holgura, comodidad y salubridad en el campo que en las poblaciones, y más aún que en las grandes ciudades. Pero estas circunstancias, nacidas de las condiciones locales y el género de ocupación, traían consigo

(1) Viollet-le Duc, *Dictionn. d'arch.*

poquísimo refinamiento en el mobiliario, mucha parte del cual era obra del labrador mismo en su vivienda. Así es que el mueblaje de las iglesias, único centro fijo en medio de tan turbulenta inquietud, superaba, por lo común, al de los monarcas y más principales señores.

Las camas eran verdadero objeto de lujo. En Inglaterra, donde la conquista de los normandos —siglo XI—determinó por el momento una pausa en el desarrollo de la cultura (por lo cual permaneció inferior mucho tiempo a los otros pueblos de Europa, salvo en el arte de labrar los metales), aquel mueble se reducía a un jergón tendido sobre cualquiera de los bancos que constitufan el ajuar, o sobre un arcón, dentro del cual se guardaba durante el día. En Francia, los artesanos dormían a veces en una especie de armarios, cada una de cuyas tablas constitufan un piso, al modo de las literas en los camarotes de nuestros buques. Sólo los señores o las personas muy acomodadas se permitían la magnificencia de tener una cama permanente, en alto, adornada con cortinajes y tapices y situada en la pieza principal de la casa, ora formando una alcoba inscrita en el espacio del salón, ora dentro de un hueco ahondado en el muro. Estas camas eran de madera o de bronce, y solían tener un respaldo de poca elevación en uno de sus lados, recuerdo, sin duda, del *pluteus* romano, y un cabecero más alto, a fin de apoyar contra él gran cantidad de gruesos

almohadones, a favor de los cuales, la persona más parecía sentada que acostada, disposición que duró hasta el siglo XIII. Sobre el colchón se extendía siempre una gran sábana.

Los taburetes, pequeños asientos de tijera y otras clases diversas de sillas, ya de madera, ya de metal, cubiertas con tapices, continuaron usándose, aunque estas últimas, o sea los asientos con respaldo, ya con brazos (sillones), ya sin ellos, escaseaban de tal modo, que en la mayor parte de las viviendas no los había, y donde los tenían, era casi siempre uno solo: el del señor, o simplemente el dueño de la casa; se colocaba en el salón. Cuando más, había otra silla en el dormitorio, siendo siempre un asiento de honor. Los tronos de los príncipes y de los obispos consistían en uno de estos sillones, más o menos lujosos, colocado sobre un estrado y adornado, ya con un dosel, ya con un cortinaje. Este adorno provenía de los bizantinos, que a su vez lo habían heredado de los pueblos orientales, quienes gustaban de rodear al soberano de cierto misterio y apartarlo de la vista de sus súbditos, al contrario de lo que acontecía en Roma, donde el emperador se mostraba en público con suma frecuencia, y siempre de suerte que pudiese ser visto desde todos los lados. En Oriente, estos cortinajes cubrían las sillas de los monarcas, y sólo se les descorría en momentos solemnes, mientras que, al pasar a Occidente, perdieron su significación y quedaron convertidos en mero adorno, propio para

realzar y singularizar la consabida majestad de los príncipes.

En este período, el trono está constituido por una silla de tijera, sin respaldo, al modo de la curul, y cuyos cuatro extremos superiores rematan en cabezas de animales, única parte que deja descubierta la tapicería, generalmente tendida sobre el asiento y encima de la cual se coloca un almohadón. Un estrado, por lo común de dos gradas, eleva al personaje sobre la concurrencia que lo rodea, y una especie de palio, a veces en figura de cúpula y montado sobre columnas fijas, sirve de techo, bajando desde él una cortina por cada frente, tres de ellas recogidas en pabellones y caída la otra al fondo detrás de la silla. Entre las famosas tapicerías de la catedral de Bayeux, pertenecientes al siglo xi, hay una que representa al rey Eduardo sentado en un banco, sobre el cual hay un cojín, y que tiene delante un escabel de tres escalones, coronado todo ello por un arco, del cual pende al fondo una de estas colgaduras. Aunque de tiempos muy posteriores, pueden dar cierta idea de esos sillones los tres que, sobre un estrado, y delante del sepulcro del cardenal Mendoza, se ven en el presbiterio de la catedral de Toledo.

Según uno de los primeros arqueólogos de nuestro país (1), lo característico del mobiliario árabe consiste en la carencia de objetos grandes y de

(1) Riaño, en su *Estudio sobre la Alhambra*. (*Monumentos arquitectónicos*.)

difícil transporte, probable recuerdo de su antigua vida nómada bajo tiendas. El principal lujo de este mobiliario, más que en tallas y relieves, está en la delicadeza y nimiedad de las ensambladuras, esto es, en formar cada superficie con el mayor número posible de piezas, tendencia nacida, sin duda, de la necesidad de contrarrestar las dilataciones de la madera, debidas al calor del clima. En cuanto a sus principales clases de muebles, son contadores, bufetillos y guardajoyas, con algunos taburetes y mesas. Las arquillas del Museo de Kensington (siglo x); las de Bayeux, la de Sangüesa, conservada en Pamplona (siglo xi), y otras muchas árabe-españolas, formadas según el gusto y tradición persa (1); las cristianas, como la de San Millán de la Cogulla (siglo xi), de madera chapeada de oro y marfil, pero trabajada conforme al mismo estilo; las del Museo Arqueológico Nacional, y otras muchas, son ejemplares de este género de objetos.

B.—MOBILIARIO DEL SIGLO XII.

Todavía en el siglo xii eran de madera la mayor parte de las habitaciones particulares, por ser más barata esta clase de material, a causa de los grandes bosques que aun cubrían inmensa extensión del suelo en Europa. Así, se introdujo en casi todas las ciudades, para remediar la frecuencia de los incen-

(2) Riaño, *Spanish industrial Arts*, pág. 126 y siguientes.

dios por las noches, la disposición de mandar apagar el fuego en todas las casas a una hora dada, generalmente al toque de oraciones, o al de ánimas, que por esto se llamó en algunas partes el *couvre-feu*; con tanto más motivo cuanto que ya todas las casas solían tener hogar, aunque no todas chimenea, por lo cual era molestísimo tener que sufrir el humo, que no hallaba otra salida que las puertas y ventanas, por fortuna—para este fin—sin vidrios todavía. Sin embargo, las casas iban siendo cada vez mayores y subdividiéndose sus pisos en cámaras. En Inglaterra, los normandos introdujeron las solanas (*solaria*), esto es, construyeron en las viviendas habitaciones especiales al Oriente, o quizá al Mediodía, las cuales eran las preferidas, y el locutorio (*parloir*), o sala de conversación, que diríamos hoy, donde, a imitación de los conventos, se recibía a las personas extrañas. Las alcobas se formaban con tabiques de madera, biombos o cortinajes, tomando su espacio del de las salas donde se cortaban. La mayor seguridad de que comenzaba a gozarse, permitiendo a cada cual establecerse en un sitio fijo, sin andar, como hasta entonces, errante de acá para allá, con los muebles, permitía, juntamente con este progreso en las casas, el del mobiliario.

La misma razón lleva a transformar y mejorar de un modo considerable los castillos feudales, que eran por entonces las casas de los señores, y si-

guieron siéndolo hasta el Renacimiento. Construían-se ya de piedra casi siempre y mucho más espaciosos, y éstos son los que se llamaban mansos (*manoirs*; de *maneo*, permanecer), en vez del antiguo *donjon*; dando así a entender con el nombre mismo el carácter normal de la vida en la nueva habitación. Constaban de varios cuerpos y pisos, a los cuales se subía por una escalera de caracol, y aunque en cada piso no solía haber más que una sala, se dividía ésta a veces en varias, por medio de tabiques de madera. Las ventanas eran pequeñas y en talud. Esta costumbre de divisiones con biombo (como en el Japón) y tablas duró tanto, que todavía puede verse en Villaviciosa (Asturias) en la casa donde aseguran paró Carlos V.

Desde el punto que la vida se hizo más tranquila y constante en estas casas, comenzó a dejarse sentir el influjo de la mujer y, en parte, por medio de ésta, el del clero, que hallaba más fácil acceso en los sentimientos y dulzura de este sexo que en el salvaje y duro corazón de los señores; pese a la falsa poesía caballeresca de nuestros románticos de este siglo. La posición de la mujer se elevó tanto, que, en ausencia del marido, ella gobernaba y disponía por sí; a todo lo cual vinieron también a servir poderosamente las Cruzadas, que arrastraban a Oriente a los caballeros. Además, la guerra, aunque frecuente, comenzó a tener carácter excepcio-

nal, y a gustar el señor de la vida más tranquila, apacible y sedentaria, que le retenía en su casa, sentado por las noches al lado de su mujer y junto al fuego. Fortalecíase de este modo la intimidad de la comunión doméstica, tanto más cuanto que el aislamiento individual, ley común en este período (sobre todo para los señores, cuyas residencias se hallaban casi siempre en despoblado), hacía imposible una vida pública que, atrayendo al hombre fuera de su casa, como en Grecia y Roma, para el manejo de los intereses políticos, habría quizá perpetuado el desvío y alejamiento entre los esposos. Así, la necesidad de vivir más en la casa que antes trajo consigo, con la mayor importancia de la mujer, el cuidado de ésta por mejorar la habitación, embellecerla y hacerla más confortable.

Las Cruzadas, que trajeron a Europa tan inmensa cantidad de telas, muebles, tapices y joyas orientales, con tantos usos de la misma procedencia, auxiliados por la ocupación y cultura de los árabes en España, ejercieron también una acción muy enérgica sobre las artes suntuarias y la vida doméstica toda. El lujo de las grandes órdenes de Cluny y el Cister (que de tal modo sojuzgaron por cierto nuestra vida intelectual y artística) sirvió de modelo a los particulares ricos, que empezaron también a pintar las paredes y techos de sus habitaciones; aunque ninguna de estas decoraciones puede com-

pararse con las del estilo árabe, cuyas placas de estuco pintadas y doradas, recuerdo de los mosaicos bizantinos, ofrecen tan rico efecto.

Por último, Venecia, que posee ya una aduana, se constituye en un centro de fabricación y de comercio importantísimo entre Oriente y Occidente; sobre todo en lo que se refiere a tejidos, objetos de vidrio y metal y muebles de pequeñas dimensiones, que ofrecen un carácter oriental las más veces.

Ya, en este tiempo, las casas de los artesanos y obreros tenían por lo común una cama, una mesa, dos sillas y un cofre o arca, y el mobiliario de los señores había adquirido bastante complicación, como veremos. Sus formas generales pueden dividirse en dos grupos. El primero lo constituyan aquellos muebles fáciles de trasportar, ya por un resto de los antiguos hábitos, ya para la mayor comodidad de los mismos usos domésticos; los de esta clase solían hacerse de hierro, cobre o bronce. El segundo grupo era el de los muebles grandes, que apenas merecían este nombre de muebles, porque sus dimensiones y su peso los tenían fijos, y aun clavados, en un mismo sitio.

Pero unos y otros se caracterizan ahora por las formas más complejas y curvas que, merced al empleo del torno, empiezan a tomar las grandes piezas rectangulares de la época precedente (v. gr., los montantes de los respaldos, que muchas veces se hacen en figura de balaustre, columna, etc.), por la

mayor precisión y exactitud de las líneas y la riqueza de las decoraciones. Consistía ésta en pinturas, molduras geométricas más o menos sencillas, lujosísimas labores de taracea, incrustaciones de estaño, marfil y otras materias. En la ornamentación de los clavos, charnelas, cerraduras y demás piezas del abundante herraje que, tanto para mayor seguridad (pues los muebles no solían estar ensamblados), como por adorno, se prodigaba en muchos objetos; con que este arte comenzó a elevarse en un grado antes desconocido. La talla, o sea la ornamentación esculpida en la madera, no se presenta hasta el siglo XIV, época de esplendor del mobiliario gótico.

Las camas de este período son ya enteramente otra cosa, especialmente en las clases acomodadas, que es por donde empiezan siempre a iniciarse los progresos del mobiliario. Son estrechas, aunque tuviesen que servir para dos personas; con los pies macizos, torneados e incrustados; el lecho, de hierros o cuerdas; los colchones, de telas de lujo, bordadas y galoneadas, así como la sábana y los cobertores, a veces *piqués*; a éstos se añaden también pieles. Debajo del colchón suele colgarse hasta el suelo un paño rico, recuerdo, sin duda, del *toro* romano; un escabel sirve para dar fácil acceso al mueble, y almohadones y cojines, colocados junto al cabecero, generalmente muy elevado, mantienen casi sentado al cuerpo, conforme al gusto de

la época más o menos comfortable. Por último, solían tener el testero aproximado a la pared, dejando libre el acceso por ambos lados; costumbre seguida hasta nuestros tiempos, en que ya ha sido preciso arrimarlas a un rincón de nuestras mezquinas habitaciones. A cada lado colgaba una cortina, sujeta a una percha o viga saliente del muro, formando de este modo una especie de alcoba, aunque sin dosel sobre las cortinas y dejando abierto el lugar de los pies. Una lámpara colgada para ahuyentar el terror que inspiraba la oscuridad en aquella edad supersticiosa de apariciones, brujas y encantamientos; un banco, que a la vez servía de arcón, una percha o pértiga hincada en la pared para colgar la ropa, una silla a la cabecera, completaban el menaje de aquella especie de dormitorios.

Los muebles para sentarse pueden clasificarse en dos grupos también, según que sirven para una o para varias personas. Entre los primeros, los taburetes, escaños, escabeles, etc., eran los más usuales, por reservarse las sillas y sillones de respaldo para los señores y personas de distinción. En cuanto a estos últimos muebles, constaban muchas veces de una armadura de madera, y aun de metal. Sobre ella se tendía un paño de lujo, que cubría, ya el espaldar tan sólo, ya también el asiento, y hasta todo el sillón, el cual conservaba comúnmente la forma bizantina en la disposición de sus líneas generales; teniendo a veces un respaldo tan bajo,

que no pasaba de la cintura de la persona sentada. Debe advertirse que los brazos no eran, como hoy, una pieza indispensable de las sillas de aparato. Viollet-le-Duc publica varios ejemplos de tronos sin este aditamento. Uno de ellos consiste en un sillón muy ancho, casi un banco, con cuatros pies derechos, dos de los que suben para formar el respaldo, el cual tampoco era siempre parte esencial de un mueble de esta clase. Lo característico de los tronos es que, en ellos, el dosel, palio o cúpula que lo corona es independiente del asiento, y suele en este período perder las columnas de delante, que le daban cierta figura de templete, quedándose colgado del muro o de los dos apoyos posteriores, y adquiriendo, por consiguiente, la forma actual, sobre poco más o menos. Las sillas de tijera continuaron usándose.

Por último, toda silla, no solamente los tronos, tenía delante, bien un taburete para poner los pies, a veces fijo a aquélla, bien un almohadón, bien una grada adornada con embutidos y labores análogas. La razón de estos apéndices no era sólo la altura de los asientos, sino la necesidad de resguardar los pies del frío del pavimento, desnudo casi siempre y embaldosado por lo común con losas a ladrillos. El Sr. Riaño llama la atención sobre el trono episcopal, que todavía se conserva detrás del magnífico altar mayor, en el presbiterio de la catedral de Gerona, hecho de una sola pieza de mármol blanco,

con adornos sencillos y de buen gusto, y una grada de tres escalones: mueble (si merece este nombre) análogo a otros varios de Italia, y en especial al de San Clemente, en Roma, colocados también detrás del altar, según la costumbre que ya en otro lugar hemos indicado.

Pero el tipo de asiento que toma por entonces un desarrollo antes desconocido es el banco; fenómeno natural, tratándose de un mobiliario macizo, sólido y de grandes dimensiones, acomodado a sus necesidades, al par que a su gusto por las formas robustas y severas. Los había montados sobre pies o cubiertos de madera hasta abajo, con respaldo y sin él, con brazos y sin brazos, móviles y fijos, y hasta adosados y empotrados en el muro. Sus decoraciones más comunes eran cabezas de animales en los extremos o en los brazos; andando el tiempo, incrustaciones y labores de taracea, más o menos lujosas. Entonces nacieron los bancos de tres o más compartimientos (*fourmes*), separados por brazos y provistos de respaldos, en ocasiones sumamente altos para que sirviesen de abrigo. Cuando estos bancos se hallaban destinados a personajes civiles y eclesiásticos, que debían desempeñar sus funciones sentados en ellos, los brazos se convertían en verdaderos tabiques de incomunicación. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva un ejemplar de esta clase de bancos en este tiempo (coro de Gradefes). Ya se comprende que

de ellos tan adecuados para servir a una corporación, han nacido las sillerías de nuestros coros, cuyos asientos, a diferencia de los destinados a dignatarios del orden civil, y a causa, sin duda, de la necesidad para los clérigos de permanecer alternativamente de pie y sentados durante los oficios de su ministerio, se hicieron de báscula, esto es, que pudieran levantarse y doblarse hacia arriba, para que los eclesiásticos, al ponerse de pie, no perdiesen la incomunicación (que parece se procuró con insistencia para el mayor decoro del culto), añadiéndose a poco en el asiento, y por la parte inferior, una especie de repisa, que, al alzarse aquél, sirviese de punto de apoyo a los poco sufridos capitulares; repisa que se conoce con los nombres de *misericordia*, *paciencia*, etc.

Los tableros de las mesas para comer eran rectangulares, cuadrados, redondos y aun semicirculares; solían tener un borde alrededor, de algunos centímetros de altura, y del cual pendían a veces paños que ocultaban los banquillos de tijera sobre que aquéllos descansaban, al modo de las mesillas de nuestros buhoneros; nada de manteles (con que a veces, sin embargo, cubrían los aparadores en los festines); nada de tenedores, ni aun platos para servirse cada cual su ración; los vasos estaban fuera de la mesa — siguiendo(1) una costumbre germana—,

(1) Viollet, 254, etc.

y los huesos, despojados de la carne, quedaban sobre aquélla, como un *memento* del triste fin de todas las cosas mundanas. En las casas más modestas, una sola mesa desempeñaba toda clase de oficios y solía estar fija en el suelo.

Otra especie de mesa, para escribir, formaba un pupitre (*scriptionale*) armado sobre uno o más pies. Estos pupitres, al principio, desde el siglo IX al XI, se colocaban sobre las rodillas, y constaban de dos tablas horizontales paralelas, separadas por otras tres pequeñas y verticales, que formaban como una cajita abierta por delante y destinada a los rollos de pergamino y a los útiles de escribir, excepto el tintero, que se ponía en una prolongación de la tabla superior (1); a estos pupitres se añadió luego un pie más o menos adornado y análogo a los de nuestros veladores.

Para guardar los trajes, la ropa blanca, las armas y hasta los comestibles finos y especias, había una gran habitación en las casas, donde se colocaban armarios, baúles y perchas, y que servía también de cuarto de costura; en general, la ropa toda se hacía en casa. Las arcas y cofres eran de más uso que los armarios, y servían a la par de asientos, de mesas y aun camas; sin embargo, en Francia, los *armaria* no dejaban de emplearse, ya por las personas ricas, ya en las iglesias, donde, colocados a

(1) Viollet, 239.

veces a ambos lados del altar, preludiaban las sacristías. Los que se conservan en la catedral de Bayeux son muy notables. En ocasiones eran simples alacenas abiertas en la pared; en otras, verdaderos muebles, sin ensamblar, reforzados con clavos, herraje, barras y cerrojos, montados sobre pies bastantes altos, cerrados por puertas que se abrían horizontalmente (al modo de nuestros contadores, bufetillos y vargueños del siglo xvii) y decorados con pinturas, pero sin talla alguna en la madera. Análogos son los que en Inglaterra introducen los normandos.

Entre las arcas aplicadas a otros usos, hay algunas que deben indicarse especialmente. Tales son: las destinadas a conservar los cuerpos de los santos en los templos, como objeto de veneración para los fieles; los relicarios, que contenían algún resto de estos mismos cuerpos, de sus trajes, etcétera, y, por último, las arquillas, cajitas y guarda-joyas de menor tamaño y muy vario destino.

En cuanto a la primera clase, consistían al principio en grandes cajas de maderas, más o menos preciosas, fáciles de trasportar, y que durante todo este tiempo guardaban aún la forma de los antiguos féretros, a que sustituían. Sucesivamente fué introduciéndose la costumbre de revestirlas con chapas delgadas de cobre o plata sobredorada, ya por lujo, ya también para su mayor duración, por lo que debían desvencijarse con los continuos trasiegos,

procesiones y viajes hechos con gran solemnidad, pero por caminos que, generalmente, distaban harto de ofrecer las más elementales comodidades; uno de los capiteles de la cripta de la abadía de San Dionisio, en Francia, que parecen ser del siglo x (1), da idea del modo de efectuar estos viajes. Para responder mejor a aquellos fines, comienzan a sustituirse estas cajas chapeadas (*châsses*) por otras de metal macizo, más sólidas y portátiles, por sus menores dimensiones, y esta reforma se inicia precisamente en el siglo xii.

M. Viollet-le Duc divide los relicarios en dos clases (que podríamos llamar locales y personales), según que se hallaban colocados en los templos y demás lugares sagrados, o se llevaban como una prenda del vestuario, al modo de nuestros escapularios y medallas. Unos y otros proceden de la costumbre de despedazar los cuerpos, ropas y efectos de los santos, para aumentar la reputación de los santuarios que poseían algunos de estos objetos de veneración y extender el beneficio de las curaciones milagrosas que a su contacto y aun simple posesión se solía atribuir. Esta desamortización piadosa no dejó de tener gravísimos inconvenientes para la pureza de la fe, naciendo de ella un tráfico y una industria de reliquias en que tomaban gran parte los judíos, y que las prodigaba en la fabulosa cantidad

(1) Viollet, 67.

que ha perpetuado la leyenda de las ochenta mil muelas de Santa Polonia. Mas para el arte, la necesidad de multiplicar los artefactos destinados a conservar dignamente tan preciados objetos produjo un desarrollo importantísimo, que crecía en la misma proporción en que aumentaba el número de reliquias y disminuía el fervor y confianza que inspiraban. Así vemos que, andando el tiempo, las «colecciones anatómicas» de nuestras catedrales —para usar la frase de Mr. Ford— han dado lugar a verdaderas museos de gran valor arqueológico; sirvan de ejemplo el *Ochavo* de nuestra Iglesia Primada y la Cámara Santa de Oviedo.

La más antigua forma de estos relicarios era la de cajas y arquillas de marfil, metal o maderas preciosas, esculpidas, incrustadas, esmaltadas, pintadas, doradas, etc. Su estilo general era bizantino, aun antes de las Cruzadas, y su procedencia, de Constantinopla o de Venecia, cuya industria se ocupaba con gran preferencia en fabricar dichos cofrecillos; luego se les destinaba indistintamente a unas u otras reliquias, y hasta a usos profanos de cualquier género, no existiendo, por lo común, relación alguna entre el continente y el contenido. Ya se comprende, sin embargo, que, a más de estos relicarios de pacotilla —por decirlo así—, había otros riquísimos, con signos religiosos, merced a los cuales no podían tener sino una aplicación de esta clase, y aun otros se hacían desde luego de

encargo para determinadas reliquias, llevando entonces figuras, emblemas e inscripciones alusivas. Uno de los que siempre se citan entre los más célebres es la llamada *Châsse de S. Ivet*, que se conserva en el Museo de Cluny, y que podía servir para los restos de este santo como para cualquiera otra reliquia. Es de base rectangular, con la tapa en forma de tejado a cuatro vertientes, y toda ella está revestida de placas de marfil esculpido en puro estilo románico del siglo XI, con más de treinta figuras en hornacinas separadas por columnas.

En España, el más antiguo ejemplar de este género es el arca de San Millán de la Cogulla, en la Rioja, y revelando ya dicho mueble las huellas de la escuela árabe, debemos comenzar por indicar las obras hispano-musulmanas que constituyen los antecedentes de aquél y otros relicarios análogos,

Los estilos bizantino y persa ejercen, desde los primeros tiempos de la dominación musulmana, constante y poderoso influjo (1), ya por la importación directa de objetos orientales en España, ya por la venida a nuestro suelo de muchos artistas de aquellos países, sobre todo, desde la fundación del califato de Córdoba, cuya prosperidad y cultura atraían por entonces a la gente de ingenio. Los cofrecillos de esta procedencia suelen ser de madera,

(1) Seguimos al Sr. Riaño en su *Spanish industrial arts*, 127, etc.

marfil o metales esmaltados; su forma, prismática, y aun cilíndrica; adornados con relieves, cuyos motivos de decoración son hojas, piñas, estrellas y flores, tratadas geométricamente, y hermosas inscripciones cúficas. La tantas veces citada catedral de Bayeux y el Museo de Kensington poseen algunos ejemplares de este género y época; el Sr. Riaño publica, por vez primera, otro importantísimo del año 1005, conservado en la catedral de Pamplona, y que ofrece figuras de hombres y leones; también publica otros, pertenecientes, ya al Museo Arqueológico de Madrid, ya a la Academia de la Historia, ya a la catedral de Braga, en Portugal, ya al Museo de Burgos (esta arquilla corresponde al siglo x), a la iglesia de Santo Domingo de Silos, a las catedrales de Perpiñán y Tortosa, y a diversas colecciones particulares. El empleo de figuras de hombres y animales en la decoración de alguno de estos objetos no es tan extraño a la letra del Corán, y sobre todo a las costumbres árabes, como se ha pretendido, y su conservación en las iglesias como trofeos de victorias sobre los sarracenos u ofrendas adquiridas por medios más pacíficos ha favorecido la perpetuidad del gusto arábigo en estos muebles, aun entre los artistas cristianos, de que dan ejemplo la interesantísima cruz de marfil, llamada de D. Fernando (siglo xi), que existe en nuestro Museo Arqueológico, al cual vino de San Isidoro de León (donde se conservan algunas arquillas de este

tiempo), y el arca ya citada, de San Millán de la Cogulla, perteneciente a la misma época, de más de metro y medio de largo, construída de madera, adornada con chapas de plata, piedras y cristal, además de 22 magníficas placas de marfil.

De estos cofrecillos bizantinos, muchos venían esmaltados; la imitación de estos esmaltes crea la famosa industria de Limoges: siempre *ab Oriente lux*. En cuanto al influjo de sus formas, es tal, que hasta el siglo XIII se conserva el carácter oriental en este género de muebles, como en el estilo de la orfebrería y los marfiles esculpidos.

A propósito de orfebrería, conviene advertir que, aun dentro del siglo XI, se comenzaron a introducir, al lado de los cofrecillos de madera, otras formas de relicarios correspondientes a aquel arte, cuya pompa fué en esta ocasión desarrollándose en extremo. Unas veces tenían figura de torre, como el famoso de Conques (tipo que, con el de templete, predominó luego en el período ojival); otras, de linterna, etc. Por último, comenzaron también a construirse relicarios, cuya forma respondía a la de los objetos en ellos contenidos; v. gr., bustos, para guardar un cráneo, tales como los de las catedrales de Viena, de Francia, de Avila o de Toledo; brazos, manos, pies y otras partes del cuerpo, que indicaban los restos depositados en ellas.

Tienen afinidad con los relicarios los tabernáculos de estos tiempos, que son también portátiles, y

consisten, ora en torrecillas, donde se guardaba la Eucaristía, ora en tiendecillas (a que alude el nombre) de telas preciosas, colgadas de una cruz o un pescante, y debajo de las cuales se ocultaba una caja de plata, oro, cobre esmaltado, etc., las más veces en figura de paloma, y destinada a aquel sagrado uso. En el Museo de Cluny y en otras colecciones se conservan algunos de estos tabernáculos, muy frecuentes en Francia durante la Edad Media, y que fueron sustituidos después en casi todas partes por los templetos o edículos fijos que hoy vemos en nuestros altares.

Así por su destino como por los materiales de que solían hacerse, debemos decir aquí algunas palabras sobre otra pieza importantísima del mobiliario eclesiástico, y, aun en cierto modo, del civil: los retablos portátiles tanto más cuanto que nada tan frecuente como combinar un retablo con una serie de relicarios colocados en sus compartimientos, o enlazados de un modo todavía más estrecho con el retablo mismo; hasta el punto de que en muchas ocasiones sea difícil distinguir por su forma un retablo y uno de estos grandes relicarios. Tal acontece con el magnífico del siglo XIV que posee nuestra Academia de la Historia.

Sabido es que, en un principio, no había retablo en los altares; considérese, por ejemplo, que en las catedrales, el trono del obispo se hallaba colocado en medio del ábside, donde se encontraba el coro,

esto es, exactamente detrás del altar mayor (como queda dicho, se conserva en Gerona), y que, si hubiese tenido éste encima un retablo, se habría hecho imposible, no sólo que el prelado presenciase los oficios divinos, sino la celebración de muchas ceremonias preceptuadas en la liturgia de aquel tiempo. Posteriormente, quizá hacia el siglo x, se introdujo el uso de colocar sobre el altar, en ciertas solemnidades, un retablo portátil; tal vez coincidiría con este uso el de colocar la silla del obispo al lado del Evangelio. Dichos retablos portátiles consistían muchas veces en grandes planchas, análogas a los frontales de los altares, aunque bastante más altas, sobre todo en los siglos siguientes. De estas planchas, quizá la más célebre es el famoso y riquísimo retablo de San Marcos de Venecia (construido en el siglo x, aunque arreglado en su forma actual en el siglo xiv), llamado la *Palu d'oro*, y que es una placa de este metal y de plata sobredorada de 3,70 m. de largo por 2,30 de alto, llena de figuras repujadas y cinceladas, esmaltes y piedras preciosas. También debe citarse el retablo de la catedral de Basilea, asimismo de oro, y conservado hoy en el Museo de Cluny. Los demás son más modernos.

Indicaré que dentro del período románico hemos tenido quizá retablos análogos a éstos, aunque modestísimos, en España, al menos en Cataluña, donde tanto influjo ejerció el arte italiano. En el Museo

de Vich se conservan una especie de frontales de madera pintados, que parecen no haber sido frontales, sino retablos de este tipo; en alguna iglesia emplean otro para frontal. Son interesantísimos, y acaso forman los antecedentes del magnífico retablo de plata, oro y pedrería, también análogo a los extranjeros citados, aunque del siglo XIV, que todavía se admira en la catedral de Gerona (1).

Hemos dicho que a veces los retablos son en cierto modo objetos de mobiliario civil. En efecto, aunque el nombre de retablo no se aplica sino a las obras de pintura, escultura, platería, etc., que se colocan encima de los altares, con tal de que tengan la forma de una decoración más o menos plana (de donde precisamente proviene aquel nombre), también en las casas particulares había ciertos muebles semejantes, aunque sin altar a que correspondiesen: tales eran los dípticos y trípticos colgados en las paredes, y que parecen haber sido los primeros cuadros de que hay noticia en la Edad Media (2). Probablemente, la costumbre iniciada en el siglo XII debió nacer de un sentimiento de devoción, y así se comprende cómo los asuntos de estos primeros cuadros de caballete, que diríamos hoy, son siempre religiosos.

(1) Algunos de estos frontales han sido publicados en el *Album de la Sección arqueológica* de la Exposición de Barcelona de 1888.

(2) Viollet-le-Duc, *Mob.*, art. *Image*.

LA TAPICERIA EN FRANCIA

I

El arte de la tapicería, bajo cuya denominación tan heterogéneas clases de obras se confunden aún (bordados, tejidos ricos, etc.), es, como tantas otras artes, de procedencia oriental. De el Oriente se propagó a todas partes. En Francia, desde el siglo v, se cree había ya dos fábricas de tapices historiados, esto es, decorados con figuras y grandes asuntos; pero todavía en el x, la abadía de Saumur, uno de los más importantes centros de esta industria, se limitaba casi a copiar, o imitar al menos, modelos orientales, dominando en sus composiciones elefantes, leones, pájaros y otros animales.— Sin embargo, hay dudas sobre si, tanto esta abadía como la fábrica que existía en Poitiers a principios del siglo xi, y algunas otras, lo eran más bien de telas que de verdaderos tapices.

Las primeras noticias claras y terminantes de manufacturas de este arte, entre nuestros vecinos, pertenecen al siglo xiii; y en ellas aparece confir-

mado y continuado el influjo oriental, al hablar de la distinción entre los tapices llamados «sarracenos» (*sarrazinois*), hechos en Francia, pero según el estilo de Levante, y los propiamente franceses (*nostréz*), menos ricos, exclusivamente tejidos con lana y destinados al uso de toda clase de personas; al contrario de lo que acontecía con los primeros, reservados a las iglesias, al rey y a los grandes señores. Algunos han creído que no estaba aquí la diferencia entre ambas clases, sino en que los paños sarracenos eran aterciopelados, de dibujo geométrico y sin figuras; pero no es cierto. F. Michel cita un tapiz *sarrazinois* entretejido de oro, vendido en 1389 por un tapicero de Arras y cuyo asunto era la historia de Carlomagno.

Acabamos de citar la más famosa localidad en la fabricación que nos ocupa: Arras. Aunque a fines del siglo XIII contaba ya París veinticuatro tapicerías, no fué allí donde por entonces floreció este arte, sino en aquella ilustre ciudad flamenca, cuyo renombre era tal, que casi se confundía con el de los tapices mismos. Así, en Italia, se llamaba a éstos *arrazzi*; y entre nosotros, «paños de Ras» significa muchas veces cualesquiera obras de esta clase, no sólo las producidas en la célebre ciudad, cuyos maravillosos productos se extienden por doquiera, sobre todo durante los siglos XIV y XV. En la hermosa colección del Palacio Real de Madrid, pueden admirarse muchos de estos paños, como

también en algunas de nuestras catedrales: verbi-gracia, las de Burgos y Zamora. Especialísima mención merecen los llamados de *Vicios y virtudes*, pertenecientes a aquél, y alguna de cuyas composiciones se debe a Rogelio Van der Weyden.

No se conserva, sin embargo, a lo que parece, tapiz alguno anterior al siglo xv: los de Bayeux y Gerona (1), correspondientes al xi, no son tapices, sino bordados.

El aspecto de estos paños de Arras concuerda perfectamente con el de las vidrieras de las iglesias y las miniaturas de los códices, más bien que con las pinturas murales, cuya perspectiva y composición se hallaban ya tan adelantadas como cabe juzgar por los frescos de Signorelli, Perugino o el Campo Santo de Pisa. Por el contrario, estos tapices, y aun en general el arte flamenco, guardan un carácter más tradicional y arcaico, lo cual se nota en ellos mayormente, tal vez, por la circunstancia de ser distintos el autor de la composición y el artífice que la ejecuta, circunstancia que contribuye a dificultar la adopción de un nuevo estilo. Además, el apogeo de la tapicería debe colocarse hacia fines del siglo xv, más bien que cuando pretende imitar la pintura moderna. Los famosos *arrazzi* tejidos

(1) En el Museo de Kensington he visto una reproducción (no recuerdo por qué procedimiento) del de Bayeux. El de Gerona ha sido publicado por el Sr. Riaño en sus *Artes industriales españolas* (inglés), pág. 226.

en Bruselas por los cartones (1) de Rafael, conservados en el Vaticano y cuyas reproducciones pueden verse en Palacio, distan, sin embargo, mucho, con ser admirables, de lo que podríamos llamar el ideal de la tapicería, como distan todavía más todos aquellos tapices en que se ha querido copiar cuadros del mismo y de otros artistas, cuyas obras no han sido hechas con el intento de que les sirviesen de modelo, ni teniendo en cuenta, por tanto, las condiciones peculiares de la tapicería, siempre inferior a la pintura, cuando sale de su círculo y se empeña en competir con ella.

Aventurada parece la aserción relativa a la superioridad de los tapices flamencos del siglo xv y principios del xvi respecto de los posteriores, tratándose de composiciones cuya perspectiva es tan defectuosa y cuyo modo de distribuir las figuras, sin sujeción a una acción central, ofrece cierta anarquía y como sequedad geométrica. Pero, de una parte, esos tapices conservan con mayor fidelidad su carácter de tales, principalmente decorativo y suntuario, esto es, son *tapices*, no *cuadros tejidos* independientes; y además, nada, como no sea la contemplación de tan admirables obras, puede dar idea de la riqueza y armonía que ofrecen. Esta armonía proviene de la franqueza de los colores empleados (de ellos suele excluirse el negro), en cada

(1) Estos cartones se conservan hoy también en Kensington.

uno de los cuales se distinguen tres o cuatro tonos o grados de intensidad, a más del blanco con que se aclaran a veces. Así, por ejemplo, en los rostros, un rosa vivo perfila la nariz, la boca, los ojos; otro, más vivo aún, colora las mejillas, y otro más pálido indica las luces. Las sombras están señaladas por un color pardo claro; los puntos más brillantes del verde, por toques amarillos; los más oscuros, por un azul intenso, y el oro se entremezcla frecuentemente, sobre todo en los rojos.

Estos tapices, que a diferencia de las alfombras (*tapis de pied*) aterciopeladas a la oriental, son rasos, se dividen en dos clases, según el procedimiento de su fabricación: tapices de «alto lizo» (*haute lice, haute lisse*) y de «bajo lizo» (*bas lice, basse lisse*). Los primeros son más costosos y difíciles que los segundos. Con efecto, en éstos, el telar se halla colocado horizontalmente, como el de un tejedor cualquiera; los hilos que forman la urdimbre, sujetos a los dos cilindros que constituyen las cabezas del bastidor, ocultan el modelo, puesto debajo de ellos, y el obrero va tejiendo encima y por el revés (que es como siempre se teje), una especie de calco de aquél, invertido, al modo de la imagen que da un espejo. Por el contrario, el telar de alto lizo es vertical, y el artífice, situado enfrente de él, tiene a su derecha el modelo; necesitando mayor habilidad para esta copia libre que para la del otro procedimiento; además, es mucho más lento, por te-

ner que separar el obrero los hilos con una **mano** mientras teje con la otra, lo cual no acontece en el bajo lizo, donde dicha separación se verifica por medio de pedales. Finalmente, la mayor o menor finura de la lana, la de la trama y lo apretado de ésta deciden la calidad de la obra. Las alfombras representan el grado inferior en esta jerarquía, y los tapices rasos, de grano fino, donde a la lana se mezclan a veces la seda y el oro, el superior. Ambas clases de tapices, de alto y bajo lizo, se fabricaban en Arras, y en general en toda Flandes.

La ruina de Arras y del puro estilo flamenco de sus obras coincidió con la de la casa de Borgoña. Al irse formando las nuevas nacionalidades, el estilo italiano las coronaba con los esplendores del Renacimiento; y cuando la preponderancia de la casa de Austria volvió a estimular la tapicería en los Países Bajos, no fué ya Arras, sino Bruselas (heredera también de Brujas en la pintura), el principal centro de esta industria artística; ni los modelos de la antigua escuela los que sirvieron a sus composiciones, sino otros, diseñados por los pintores italianos y sus discípulos flamencos. Cincuenta años bastaron para esta transformación.

II

¿Qué aconteció entonces en Francia?

Arrastrada en la corriente de las nuevas formas artísticas, como en la de las nuevas ideas políticas y sociales, la tapicería del Renacimiento tenía que hallar, por necesidad, su foco principal de acción cerca de la corte.

En la Edad Media, la industria había tenido cierto carácter público, pero independiente; los gremios habían sido instituciones sociales, sustantivas, con vida propia y robusta. Ahora, la industria y el arte, como todo, irán perdiendo esa vida propia, y se convertirán, a medias o por entero, en dependencias del Estado, que las redimirá de la servidumbre gremial para despertar las energías individuales; éstas traerán luego (todavía la aguarda nuestro siglo) una organización corporativa más completa y libre.

El primer ensayo para establecer por el Estado una fábrica de tapices en la nación vecina corresponde a Francisco I. Era esta empresa cosa natural en tiempos en que las nuevas monarquías centralizadas propenden, no sólo a extender su tutela sobre todos los órdenes sociales, de acuerdo con la tendencia y necesidad de la época, sino a considerarse como las supremas dispensadoras y fuente casi única de todo bien; iniciando esa función de

providencia gubernamental y administrativa, que Luis XIV, la Convención y el Imperio habrán de llevar a su apogeo, y cuya tradición tanto cuesta desarraigar aún, a pesar de las constituciones y libertades de la vida política moderna. Además, era difícil decorar con tapices *dans le vieux style* los nuevos palacios construidos en el gusto del Renacimiento italiano; y necesario, por tanto, contar con artistas y obreros educados «a la moderna» y capaces de ejecutar obras adecuadas a las formas que comenzaban doquiera a prevalecer. Los literatos y artistas de la corte creyeron, sin duda, que esta modificación del estilo no entraría o entraría tarde, en la tapicería, si el rey no ponía mano en ella; y de esta creencia nació en 1543 la manufactura real de Fontainebleau. Por su parte, Enrique II fundó otra nueva fábrica en el hospital de la Trinidad, donde se tejió en tiempo de Catalina de Médicis la célebre tapicería con la historia de Mausolo y Artemisa, cuyos 39 diseños o cartones, obra de Lérambert, pueden verse aún en la Biblioteca Nacional de París y entre los dibujos del Louvre.

Tours alcanzó también su parte de favor en los reinados siguientes, y algunas de sus producciones, conservadas en el museo de Cluny, dan testimonio de la habilidad a que llegaron sus artífices. Pero Enrique IV, trayendo obreros italianos y flamencos, principalmente para los trabajos con oro y seda; estableciéndolos, primero, en casa de los ex-

pulsados jesuítas, y después, en las mismas galerías del Louvre; otorgándoles ciertos privilegios; fundando en la Savonnerie otra manufactura de tapices «al estilo turco» (esto es, ora alfombras aterciopeladas y de dibujo puramente ornamental y geométrico, ora también con figuras, pero al gusto oriental, de que los flamencos se habían separado con su estilo original y propio); subvencionando y favoreciendo la fábrica particular organizada en París mismo por Comans, y prohibiendo, en fin, hasta la introducción en Francia de tapices extranjeros, dió otro paso, o mejor, muchos pasos más, en el errado camino que los Valois iniciaron; no sin hallar porfiada resistencia por parte de Sully, que se vengaba a su modo de esta contrariedad retrasando bastante el pago de las cuentas.

Después de mil vicisitudes y reinando Luis XIII, la fábrica real de tapices flamencos se estableció definitivamente en su local actual, en la casa dos siglos antes fundada por la familia de los Gobelín, de gran fama como tintoreros (debida, según la leyenda, sea a las aguas de que se servían, sea a otros expedientes menos limpios) y que conservaron su industria particular al lado de la oficial reciente. Con esta manufactura de los Gobelinos (empleando el nombre españolizado), ya eran cuatro nada menos las que la Corona, en todo o en gran parte, sostenía en la capital por este tiempo.

Luis XIV, como era lógico, dada su representa-

ción histórica, concentró, en tiempo de Colbert, todas esas fábricas, con otras industrias suntuarias, creando la célebre *Manufactura Real de los muebles de la Corona* (de vida tan efímera como todas las tentativas de esta clase). A todas dió hospitalidad en los Gobelinos, cuya casa adquirió con otras inmediatas, en un precio equivalente a unos dos millones y medio de reales de nuestra moneda actual, colocándolo todo, por último, bajo la inmediata dirección del pintor Lebrun, de quien posee el Louvre 1.400 dibujos hechos para el nuevo establecimiento. Este comprendía también una escuela, donde 60 aprendices se educaban en distintos talleres, autorizándolos, terminado que fuera su aprendizaje y tiempo de servicio (diez años en todo), para establecerse por su cuenta en cualquier parte del reino, con grandes franquicias. Los obras se ejecutaban por contrata, no por administración, y con arreglo a una tarifa variable, según su mérito y dificultades.

No contentó esta reforma a todo el mundo, y fué menester erigir también en fábrica real la de Beauvais, cuyos tapices de bajo lizo, y, por tanto, de un precio más económico, llegaron a la perfección de los Gobelinos, merced a los numerosos pedidos de la corte. Esta última circunstancia es tan importante, cuanto que, por haber faltado a Aubusson, no obstante su rango de manufactura regia también, impidió la mejora de los productos de esta fábrica, reducida, como la de Felletin, a la cliente-

la de las iglesias y vecinos de las comarcas próximas.

Lebrun, además de pintar los techos del palacio, dibujaba o dirigía el dibujo de los tapices, como de la decoración mural, puertas, cortinajes y *portières*, muebles, mosaicos, bronce y orfebrería, que los artistas nacionales y extranjeros de la manufactura luego ejecutaban. Esta fué la edad de oro de los Gobelinos. Durante los veintitrés años que duró la dirección de Lebrun, fabricaron, empleando 250 obreros, 19 grandes tapices de alto lizo y 34 de bajo lizo. Sus principales asuntos fueron ya inventados por Corneille o Lebrun, Lérambert o Van der Meulen, Poussin o Mignard, ya tomados de cuadros de Rafael o de sus *Estancias*. La mayor parte de estos tapices están realzados con oro; oscilan entre las dos tendencias, decorativa y pictórica, pero dominando, por lo común, esta última.

A fin de obtener la mayor perfección posible, muchas veces los cartones o patrones eran obra de varios artistas, respectivamente encargados, según su especialidad, de pintar el paisaje, los adornos, las flores, los animales, las figuras principales, las pequeñas, etc.

A Lebrun sucedió el no menos famoso Mignard, que, a pesar de que se dice no llegó siquiera a visitar la manufactura, durante los nueve años que permaneció al frente de ella, fundó en su seno una escuela de dibujo, y en su tiempo, bajo el influjo de

Mad. de Maintenon, que hacía cubrir las «desnudeces» de los cartones, como había hecho disimular las de las estatuas de Marly, la decadencia de la fábrica es rápida, por falta de encargos y de gusto, continuando, con algunas alternativas, bajo la dirección de sus sucesores Cotte, Oudry y Boucher.

Además, en la tapicería se venía por entonces operando una transformación desastrosa. A medida que la pintura, perdiendo su independencia, su severidad, y casi podría decirse su dignidad, se convertía más y más en mera decoración, hasta concluir en las composiciones afectadas, afeminadas, nacaradas y neutras del último artista citado, el gusto reclamaba, al contrario, que la tapicería abandonase ya por completo su carácter, renunciase a su libertad de interpretar los patrones con sus tonos francos y enteros, y se redujese a una copia servil, esforzándose por convertirse en «pintura tejida», según la expresión del tiempo. La resistencia de los inteligentes obreros, en quienes no se había borrado aún toda huella de la sana tradición flamenca, era impotente para luchar contra los pintores y contra la torpe pretensión de una sociedad tan decaída en el arte estético como en todas las cosas. De la obediencia a la moda, resultaban obras frías, cuadros peores que los originales — cuyos colores pardos eran difícilísimos de imitar —, y que, además, se decoloraban tan rápidamente, que a los seis años algunos estaban ya casi por completo borrados y

perdidos. Los esfuerzos de Neilson y de otros hábiles empleados de la manufactura, por dar mayor persistencia a los tintes, mejorar los telares de bajo lizo, a fin de aumentar la importancia de este procedimiento, restablecer el antiguo seminario de aprendices y satisfacer las justas exigencias de los obreros en punto a su remuneración, lograron cuanto se podía lograr, menos dar vida a un arte que vacilaba y tanteaba hacia todos lados, sin volver a hallar su verdadero camino.

No hay para qué decir cuál sería la suerte de las fábricas reales de tapices durante la Revolución. Revisión escrupulosa de los modelos, a fin de retirar y aun suspender la ejecución de aquellos que, por su asunto o por ciertos pormenores (blasones, cifras, flores de lis y hasta las coronas de los personajes mitológicos), podían conservar «las huellas de ideas antirrepublicanas», o «consagrar errores y supersticiones»; elección de otros cuadros, desgraciadamente para el arte, tan insignificantes como los antiguos; supresión del estudio del modelo vivo en la escuela de dibujo; prohibición de representar la figura humana en muebles ni alfombras, «para que no se la pisotease en tiempos de un gobierno que acababa de recordar su dignidad al hombre»... nada faltó de lo que es costumbre en esta clase de movimientos, ni siquiera la quema de algunos tapices, llevada a cabo al pie del árbol de la «libertad» el 30 de noviembre de 1793.

Poco a poco, calmada la primera efervescencia, se introdujeron algunas reformas útiles; pero el pésimo prurito de la copia servil de cualesquiera cuadros, en vez de modelos hechos *ad hoc*, lejos de corregirse bajo el influjo de los pintores populares, Vincent, David y sus discípulos Gérard, Gros, Girodet, etc., siguió en aumento, a pesar de la resistencia de los artifices, o, al menos, se sostuvo con tantos otros vicios del antiguo régimen. El Imperio exageró todavía esa exigencia; la Restauración fundó en los Gobelinos una escuela de tapices y alfombras y un curso de química aplicada a la tintorería, desde 1824, confiado al ilustre Chevreul, cuya gloriosa longevidad celebraba ha poco (1882) la ciencia francesa; refundió la fábrica de la Savonnerie en la de los Gobelinos, trasladando los telares de bajo lizo de esta última a Beauvais..., y sustituyó por la inicial de Luis XVIII la *N* de los tapices y *portières* del primer imperio! La monarquía de Orleans, la segunda república y el gobierno de Napoleón III separaron, unieron, reorganizaron estas diversas manufacturas. Ora se copia a Rafael, Guido, Corregio, Tiziano, Felipe de Champaña, Rubens y su escuela; ora a Lesueur, Le Brun o Boulogne; ora a Doyen, Lemonnier, Vernet, Raçon, Callet, Alaux y Winterhalter; introdúcense progresos de mayor o menor importancia desde el punto de vista técnico; auméntase la fabricación... Pero hasta el momento presente, nada hay que reemplace al sentimiento

acertado de los buenos tiempos ni indique el comienzo de una regeneración, por extremo difícil.

Actualmente, las fábricas de los Gobelinos y de Beauvais continúan dependiendo del Estado, y forman, con la de porcelana de Sèvres, las tres únicas manufacturas artísticas nacionales. La primera está dirigida por M. Darcel, y la segunda, por M. Diéterlé.

LAS CUSTODIAS DE NUESTRAS IGLESIAS

España es uno de los pueblos donde menos se ha hecho por recoger, ni conservar al menos, las obras de platería y joyería, que tanta importancia tienen, sin embargo, para la historia de la civilización.

Aun descontando la vergüenza de lo sucedido con las coronas de Guarrazar, y sin la pretensión de comparar las humildes colecciones de alhajas y objetos preciosos de nuestros museos con las de otros más afortunados, bastará notar que no conozco ninguno de aquéllos que pueda siquiera presentar una colección de las joyas españolas contemporáneas que usan nuestras clases populares. Para estudiarlas reunidas y recoger los muchos datos que de este estudio deben sacarse, hay que hacer, nada menos, que un viaje a Londres, cuyo Museo de Kensington las ha adquirido y tiene expuestas (el año 1884, en la sucursal del barrio de Bethnal Green), como las tiene de nuestra cerámica ordinaria actual, algunos de cuyos tipos, quince años después de formada dicha colección, es ya casi imposible encontrar en España. Ya se comprende la

causa: nuestro atraso y la ignorancia de la mayor parte de las personas dedicadas a la arqueología y que tienen a su cargo los museos, no, como suele decirse (cómoda excusa), nuestra falta de medios. ¡Y a qué recordar más hondos contratiempos, verbigracla: nuestros más opulentos magnates y prelados vendiendo cálices, tapices, viriles, etc., etc.!

Y, sin embargo, ¡cuánto queda todavía! Los tesoros de las catedrales de Oviedo, Sevilla y Toledo (para no mencionar sino las de más importancia en este respecto), expoliadas y saqueadas por propios y extraños como están, no tienen quizá hoy todavía rivales en los de ninguna otra nación. Para su estudio no hace falta, en verdad, que el Estado «se incaute» de ellos, sino que los mismos cabildos los cataloguen y expongan con mayor holgura y mejores condiciones, sin perjuicio por esto de los fines religiosos, confiándolos siempre a persona perita, que podría ser, bien un capitular, bien otro empleado dependiente de la corporación y nombrado por ella. Si para el efecto hace falta que el Estado los auxilie con medios pecuniarios, y quizá hasta con una guardia en ocasiones, hágalo sin demora; pero a esto debe limitarse su intervención. Y basta.

No todas nuestras catedrales poseen tesoros tan ricos y abundantes como las mencionadas; pero casi todas, y aun muchas iglesias de menor importancia, conservan una *Custodia* de mérito arqueo-

lógico. Sabido es que este nombre designa una alhaja casi peculiar a nuestro país (1): el templete destinado a albergar el viril u ostensorio donde se expone la Sagrada Forma, especialmente para llevarla en procesión en la fiesta del Corpus. Estos templetos, o más bien series de templetos superpuestos en figura de pirámide escalonada, son, ya de oro, ya de plata al natural o sobredorada, y están adornados con nielos, esmaltes y aun pedrería; su estilo es el último gótico, el del Renacimiento o el plateresco, combinación de entrambos, y que de estas y otras alhajas pasó tal vez a la arquitectura monumental, dando nombre a sus obras de este tipo.

Su origen, por tanto (al menos, no se conserva resto ni mención de anterior fecha), data del siglo xv, perteneciendo a esta época los más importantes ejemplares que han logrado sobrevivir a las guerras, revoluciones, desórdenes, hurtos y rapiñas. A veces, se ha añadido a las custodias, ya unas andas de plata también, y hasta un baldaquino completo, como en Palencia; ya un carro de madera dorada y plateada, a fin de llevarla en procesión; pero estas adiciones, algunas de ellas tan ricas como las de Cádiz o Zamora, son, por lo común, muy posteriores, churriguerescas casi siempre y de escaso interés artístico. Contemporáneas de las

(1) En Italia las hay, pero de forma de viril; por ejemplo, la de la catedral de Padua, que en aquella nación se tiene por la mejor.

andas, o aun más modernas, suelen ser las campanillas con que, siguiendo el perverso gusto que puso estos adminículos de moda, se ha estropeado frecuentemente los más hermosos ejemplares de este género. No dejaría, por cierto, de tener utilidad el estudio de esta moda.

I

CUSTODIAS GÓTICAS

Las custodias góticas y las platerescas pueden bien comprenderse en un solo grupo, atendiendo a que en unas y otras preponderan las formas ojivales, hasta el punto de que a veces el primer aspecto es idéntico en ambos tipos y sólo una observación más atenta revela que, por ejemplo, los que nos parecían pináculos son flameros, y que los motivos de las cresterías, doseletes y portadas, combinados al modo ojival, están, sin embargo, tomados del gusto clásico. Las estatuillas que las decoran corresponden generalmente en su tipo al estilo flamenco, característico del último período de la escultura gótica entre nosotros, y representado por Gil de Siloe y Enrique Egas; ya veremos después cómo las custodias de la región oriental son excepción de esta regla.

En este grupo, las más importantes que se conservan son las de Toledo, Córdoba, Sahagún, Cá-

diz, Salamanca, Zamora, Toro, Barcelona, Girona, Vich, Palma de Mallorca y otras de Cataluña y Valencia (1).

La de Toledo es, entre las góticas, la más importante, salvo quizá la de Córdoba; aunque ésta parece también más fina, por ser de plata al natural, mientras que aquélla está sobredorada. No lo estuvo primitivamente, sino desde 1595, en que Valdivieso y Merino la doraron por encargo del arzobispo Quiroga (en concurso con dos proyectos de otros dos extranjeros, Copin y Juan de Borgoña), dejando sólo en blanco algunas partes, incluso el plinto, que añadieron entonces. Mandó hacer la obra el cardenal Cisneros, eligiendo el diseño de Enrique de Arfe, el famoso platero alemán, venido a España a fines del siglo xv y fundador de la gloriosa dinastía de los Arfes, connaturalizada luego en León. Trabajó aquél desde 1517 a 1525, auxiliándolo Lainez para las piezas de oro y pedrería: v. gr., el viril, que—como en tantas otras par-

(1) Casi todas las custodias enumeradas en estos artículos he tenido la fortuna de verlas en mis excursiones con los alumnos de la *Institución Libre de Enseñanza*. Las personas que quieran tener idea de ellas, pueden acudir, además de Cean Bermúdez, del libro del Sr. Riaño sobre las *Artes industriales españolas* (inglés), 1879, y a la *Notice des principaux orfèvres espagnols*, del barón Davilliers (1879), a las fotografías, desgraciadamente sin escala, que ha publicado el Sr. Laurent de las de Palencia, Sevilla, Cádiz, Sahagún, Zaragoza, Jaén, Avila y Córdoba. De algunas de las demás se han hecho también, pero en menor tamaño, en las respectivas localidades.

tes—se dice hecho con «el primer oro que vino de América» y la hermosa cruz del remate (1). Es de estilo gótico conopial, de planta exagonal, casi 3 m. de altura y tres cuerpos, sobre un zócalo, enriquecido con relieves. El primero de estos cuerpos guarda el viril; el segundo, la imagen del Salvador resucitado; y tal es la delicadeza de sus 260 estatuas, de sus arcos, cresterías, pilares, contrafuertes y pináculos, que parece imposible compongan un peso total de 192 kilogramos, 178 de plata y de oro el resto.

La custodia de Córdoba, del mismo autor, es algo más antigua (de 1513), de plata en blanco, según antes va dicho, y completamente análoga en su disposición y estilo.

Las principales diferencias están en el segundo cuerpo, cuya estatua central (de gusto barroco) representa la Asunción de la Virgen en lugar del Salvador, que a su vez corona aquí la obra entera, en vez de la cruz que remata la de Toledo. El influjo del Renacimiento se advierte en algunos motivos y estatuillas; aunque las más de éstas corresponden todavía al último gótico, que entre nosotros tiene generalmente, conforme se ha indicado, carácter flamenco. El riquísimo zócalo y pedestal sobre que descansa es admirable.

La de León, que desgraciadamente no existe,

(1) Riaño, *ob. cit.*, p. 26, etc. Es de lamentar que la casa Laurent no haya publicado esta custodia; pero sí el fotógrafo de Toledo, Sr. Alguacil.

fué la primera, según parece, que hizo Enrique de Arfe, pues consta que en 1506 trabajaba ya en ella (1).

Del mismo platero es también la del antiguo monasterio de San Benito de Sahagún, conservada todavía en dicha ciudad. Se le atribuye, tal vez sin razón, la de Zamora. Al propio estilo corresponden otras dos. Es la primera la de Cádiz, que lleva el nombre de *Cogoílo*, y se coloca, en lugar del viril de costumbre, dentro de otra custodia greco-romana de aquella catedral; algún arqueólogo la ha tomado, a despecho de sus formas y por más inverosímil que parezca, nada menos que por contemporánea y donación del Rey Sabio.—La segunda es la de Salamanca, más pequeña que las anteriores; con ser éstas asimismo de mucho menor tamaño que las de Córdoba y Toledo. De las cuatro, la más auténtica, la de Sahagún, no es quizá la más importante (2). Pertenece al mismo tipo que la de Córdoba, está en blanco también como ella y es de tres cuerpos; pero en planta cuadrada. Su estructura, mucho menos graciosa y proporcionada, y su poca esbeltez y altura en relación con el ancho del basamento, la hacen muy inferior a aquélla; no su mayor sencillez y menores dimensiones. Sin embargo, la faja

(1) Cean, *Diccionario*.

(2) Fué hecha para el famoso monasterio de benedictinos, del cual la adquirió el Ayuntamiento en la cantidad de 2.500 pesetas.

de la base, compuesta con follaje y figuras ya casi enteramente dentro del Renacimiento, está perfectamente tratada, y las estatuas en corto número, que, por el contrario, conservan todavía cierto purismo gótico, son excelentes, sobre todo la del Salvador, que corona la custodia. En el segundo cuerpo se ostenta una de la Virgen en el mismo estilo.

Por cierto que, a pesar del inequívoco testimonio que de su legítimo autor, o al menos de su época y gusto da la obra misma y de la noticia concorde de Cean (1), en el zócalo de esta pieza se ha grabado, en la fecha que indica su segunda parte, la inscripción siguiente: *Joannes de Arphe fecit An. 1441 A. S. Facundi, R. D. Pedro de Medina. Josephus Serrano refecit Ann. de 1772. Antistite R. D. F. Anselmo Alvarez de Mendieta.*

Pero ni esta custodia podía ser de Juan de Arfe, precisamente uno de los más eficaces agentes de la introducción del clasicismo en España, ni este artista ejecutó la obra en 1441, tiempo en el cual no había nacido (2). La inscripción es, pues, a to-

(1) *Dicción.*, I, p. 58: «No ceden en delicadeza y mérito... las otras custodias que trabajó (Enrique Arfe) para las catedrales de León y Córdoba y para el monasterio de los benedictinos de Sahagún. La de Sahagún, aunque más pequeña, está muy guarnecida de adornos y torrecillas.

(2) Nació en León en 1535, y murió, no se sabe si en Madrid o en Segovia, entrado ya el siglo xvii. según Cean. A ser exacta la referencia de éste, la custodia, si es obra de Enrique, tampoco puede ser de 1441, como asegura la inscripción, pues aquél debió nacer en Alemania entre 1470 y 1480.

das luces inexacta; probablemente, la inmensa fama de Juan de Arfe había oscurecido la de su abuelo en la época en que se grabó.

Aunque mucho mayor que ésta, queda por bajo de ella la de Zamora, en blanco también, salvo algunos relieves y estatuillas doradas; sus proporciones, muy poco graciosas, nada ganaron con el cuerpo inferior barroco, que posteriormente le fué añadido, y cuyo gusto es análogo al altar de plata repujada, de 1593, sobre que se la expone en las solemnidades.

No es menos barroco, sino de peor estilo aún, el pedestal agregado al *Cogollo* de Cádiz. --Esta custodia, en cambio, presenta las más bellas formas. Tiene dos cuerpos; está dorada y la corona una cruz de amatistas, de fecha posterior; las estatuillas ofrecen menos carácter que las de Sahagún, indudablemente superiores.

La de Salamanca, casi toda sobredorada, es de planta octogonal, de un metro de altura, distribuido en cuatro cuerpos, y una de las que presentan menos fundidos entre sí los dos estilos gótico y clásico, hasta el punto de que, a primera vista, el cuerpo inferior, perteneciente al último, con sus columnas balaustradas y su coronamiento de bichas y medallones, podría parecer casi una adición posterior a los otros tres.

En éstos dominan, por el contrario, las formas ojivales flamencas, visibles, sobre todo, en las ocho

estatuillas adosadas al primero de los tres, bajo sus doseletes. En el templete inferior, cuya altura (más de 0,60 m.) excede a la de los otros tres sumada, se coloca la Sagrada Forma, y la obra toda lleva por coronamiento el jarrón de azucenas, emblema usual de nuestras catedrales, pero que en ninguna de las otras custodias aparece (1).

La Colegiata de Toro, que tan profundo interés encierra para la historia de nuestra pintura, así como de uno de los más importantes ciclos de nuestra arquitectura—el formado alrededor de la catedral vieja de Salamanca—, nos ofrece también su excelente custodia, obra de Juan Gayo, en 1538, y que es un ejemplar de los más característicos para estudiar la transición del estilo gótico al del Renacimiento; también tiene sus andas churriguerescas de plata repujada. Está en blanco.

(1) Aunque he visto esta custodia varias veces, no tenía notas de ella, ni se hallan en Cean, ni aun en la reciente *Guía* del Sr. Araújo, habiéndome servido para completar mis recuerdos de las notas que han tenido la bondad de facilitarme el erudito cronista de Salamanca D. Manuel Villar y Macías y el señor sacristán mayor de aquella catedral, y que publico casi literalmente.

II

CUSTODIAS GÓTICAS DE LEVANTE

Ya se dijo en el artículo anterior que nuestras custodias de la región de Levante constituían una excepción en lo relativo al carácter de su estructura y ornato. Ahora, antes de dar una sumarisíma noticia de las principales, puede añadirse que, no sólo en aquel sentido, sino en otros que indicaré, forman un grupo perfectamente distinto de las del resto de España, merced a ciertos caracteres comunes. Las que parecen más interesantes son cuatro, de estilo plateresco y doradas todas ellas, a saber: las de Barcelona, Gerona, Vich y Palma de Mallorca. Sería de desear poder comparar con ellas las del reino de Valencia, de que sólo puedo citar alguna.

Las dos primeras, únicas que he tenido ocasión de ver, son las más importantes, a juzgar por las fotografías y referencias de las otras.—La más fina de todas es la de Barcelona. Forma un templete gótico de dos cuerpos y una aguja, que remata en una cruz, todo ello de oro, y un pedestal de plata dorada y gusto algo inferior, y en figura de columna, como el tallo de los viriles ordinarios. Ofrece la particularidad de estar cerrada por todos lados, abriéndose sólo por delante con una puerta de tram-

pillá, para mostrar el Sacramento. Su decoración es muy fina y puramente ornamental, es decir, sin una estatua, pues cuatro querubines que tiene, con cabezas esmaltadas y las alas de diamantes, pertenecen al estilo del xvii. La adornan multitud de joyas antiguas y modernas; algunas de las primeras parecen fiorentinas (aunque tal vez sean catalanas), y entre ellas, el famoso collar del Toisón de Carlos V, al cual falta la insignia, y que también pertenece al tipo del Renacimiento italiano; sus esmaltes son blancos y rojos traslúcidos. Por último, se halla colocada sobre el magnífico trono gótico del xv, de plata dorada, llamado del rey D. Martín (1), cuyos brazos son dos soberbias bichas, y de cuyo respaldo, terminados por tres gabletes, arrancan dos varas modernas, a modo de pescante y de mal gusto, que sostienen dos hermosas coronas góticas, con las que se ha querido formar una especie de dosel. La inferior de éstas tiene la figura de un aro torcido en espiral, a la manera de las coronas de espinas de los Cristos de su tiempo, y una inscripción de esmalte azul; la superior, con hojas ya, y menos carácter, es muy interesante, con todo. El peso de la custodia, con sus joyas y trono, es de

(1) El Sr. D. Vicente de la Fuente dice que esta silla fué regalo de los Concesleses a D. Juan II, que no la quiso usar.— *La procesión del Corpus en La Ilustración Artística*, de Barcelona, de 21 de junio de 1886.

180 Kg. y de 260 con las andas que posteriormente se le añadieron para llevarla en procesión.

Según parece, en la iglesia del Pino, de la misma ciudad, se conserva otra custodia gótica del propio tiempo; pero no la conozco, ni he podido hallar de ella informes suficientes.

La catedral de Gerona es famosa en la historia de la platería española por el magnífico altar y baldaquino del siglo xiv, únicos en España. Pero su custodia, menos fina que la de la ciudad condal y la más alta quizá entre todas las de este grupo, tiene una disposición análoga a la de aquélla, salvo que la planta es prolongada y que está abierta por todos lados. Consta igualmente de dos cuerpos, sobre un pie de columna también, y la corona una esbelta aguja que remata en una cruz. Es de oro, con profusión de piedras finas. Tiene doce estatuas, seis en cada cuerpo, con más dos ángeles en el interior del primero, adorando la Forma, colocada en el viril de costumbre; las cabezas y manos de estas figuras están pintadas. Afean el conjunto, de muy bella proporción, algunas adiciones modernas, y en particular dos borlones barrocos de oro y pedrería, añadidos pocos años ha. Por último, está hecha a mediados del siglo xv por Francisco Artau, platero gerundense, y pesa más de 120 Kg.

La de Vich, más modesta que las precedentes, tiene sobre ellas la cualidad de ser quizá la más an-

tigua que se conserva hoy, pues ya estaba hecha en 1413, época en que la donó a la catedral el canónigo Despujol (1). Es de plata dorada, y corresponde al mismo tipo y planta que la de Gerona; pero tiene un solo cuerpo, abierto, colocado sobre un pedestal análogo al de las otras, y termina en una aguja que lleva por remate una cruz. En dos contrafuertes laterales, se hallan las estatuillas de San Pedro y San Pablo, bajo doseteles, de que arrancan dos botareles que sostienen la aguja.

La de Palma de Mallorca pertenece al mismo orden y estructura; un pie gótico moderno la sostiene y carece de estatuas.

Hay que añadir a estas custodias todavía las de las iglesias siguientes: la de Santa Catalina, de Valencia; Nuestra Señora del Pino, de Barcelona; Monistrol de Monserrat, Corbeira, San Cucufate del Vallés (relicario?), Pierola y Las Esplugas del Llobregat. Las cinco últimas han sido fotografiadas (sin escala) en el *Album* correspondiente de la Exposición de Barcelona de 1888.

Respecto de los caracteres diferenciales entre este grupo oriental y los del tipo que podríamos llamar castellano, sólo disponiendo de más tiempo y

(1) Debo este dato a la bondad del capitular Sr. D. Jaime Colléll, entusiasta favorecedor de la arqueología. No he podido ver la custodia, y sí únicamente su fotografía, en el pequeño, pero muy interesante Museo de la Sociedad Arqueológica de aquella ciudad.

de mayor conocimiento de este arte y su historia será dado determinarlos con seguridad. Sin estos elementos, poco puede decirse. Cabe únicamente indicar que las custodias de esta región parecen guardar mayor afinidad con la escultura italiana, y ser, por tanto, más clásicas, según acontece también con los monumentos de su arquitectura; en lugar de seguir las huellas del estilo flamenco, preponderante, quizá sin excepción alguna, en el último gótico de Castilla, en el cual puede afirmarse, por ejemplo, que Enrique Arfe es en la platería lo que en la estatuaria Gil de Siloe, el afamado artista de la Cartuja de Miraflores.

Entrando en otros pormenores, tal vez se podría citar, como rasgos comunes, los siguientes:

1.º La disposición general del templete, que descansa sobre un pie en forma de vástago, al modo de los ostentorios y viriles, difiere de la estructura más arquitectónica, por decirlo así, de las demás, colocadas sobre un simple zócalo o basamento, más o menos rico, que mantiene mejor el carácter constructivo de la obra.

2.º Su planta usualmente se halla determinada por dos ejes desiguales, resultando de esta suerte prolongada, con excepción de la de Barcelona.

3.º La decoración, quizá más menuda que la de las castellanas, aunque no por esto más fina que las de Córdoba y Toledo, por ejemplo, corresponde más bien al tipo del bajo relieve, con muy escaso

realce, que al de la filigrana, a que se aproximan las líneas, cordones, hojas y demás elementos delicados, pero de bulto, que presentan las de Castilla.

4.º La frecuencia de carnaciones pintadas en las figuras, nueva señal tal vez del influjo de Italia, recuerda las estatuillas con cabezas esmaltadas de aquella península, a imitación de las cuales se pintaron acaso las catalanas.

Estas observaciones, sin embargo, pueden ser inexactas, y son de seguro por demás deficientes. De todos modos, lo que cabe asegurar es que el tipo de nuestras custodias levantinas, como el de todo el arte de esta región, obedece marcadamente al influjo clásico italiano. Visible es también en las obras del Mediodía de Francia; pero tal vez fué más preponderante aún entre nosotros, donde halló escasa resistencia en los elementos locales, mientras que el empuje del grandioso arte románico-ojival de nuestros vecinos no pudo menos de contrarrestar aqueila acción y contenerla en más estrechos límites. Así, por ejemplo, se observa que la arquitectura y la escultura de la Edad Media en nuestra costa oriental presentan un carácter extraordinariamente clásico, muy diverso de los tipos genuinos medievales que en Toledo, en Burgos, en León, en Santiago, en Avila, por ejemplo, se ofrecen.

Para un templo como la maravillosa catedral

vieja de Lérida (de las más hermosas de Europa, y convertida, para vergüenza e ignominia nuestra, en cuartel), que pertenezca de lleno al puro estilo románico-ogival, dentro de la corriente general de su tiempo, y aun esto no sin ciertos elementos clásicos en sus incomparables capiteles, la mayoría de los edificios catalanes y valencianos de los siglos XI al XIII corresponden a un género peculiar (1), que vacila entre los dos factores. y rara vez acepta con franqueza los principios del arte medieval, ni en la estructura ni en la ornamentación. Esculturas hay del XII, y hasta del XIV, que parecen obras de la decadencia latina; las pinturas son más giotescas que en el resto de España, y de la romántica y noble catedral de Barcelona, puede quizá decirse, aunque de otra manera, lo que de los hermosos monumentos góticos de la Italia central: que son muy hermosos, pero que no son góticos (2).

Parece como si hubiese también en el genio mediterráneo de nuestra zona oriental un sello más potente e indómito de clasicismo que en el resto de la Península. Las catedrales de Santiago y León son más francesas que españolas, y responden a los más

(1) En los resúmenes que de las interesantes conferencias sobre *L'art romanich a Catalunya*, dadas en la importante y benemérita *Associació catalanista d'excursions científicas*, por D. Joaquín Olivó, publicó *L'Excursionista*, en 1883, pueden hallarse algunas pruebas de esta afirmación.

(2) Así, es tan de extrañar que algún académico, en su discurso, la haya presentado como ¡dechado de la arquitectura gótica!

puros tipos de sus estilos respectivos; Toledo y Avila son más nacionales; los monumentos del este, más italianos, a pesar del influjo incontrovertible de los elementos locales y franceses.

Por este orden de ideas, una vez concienzudamente aquilatadas y aplicadas con inteligencia a la orfebrería de aquella risueña e industriosa región, podrá explicarse la diferencia entre sus custodias góticas y las de otras comarcas de nuestro pueblo, por fortuna tan rico todavía en variedad y espíritu provincialista, a pesar de la centralización que en vano ha pretendido ahogarlos.

III

CUSTODIAS CLÁSICAS

Ahora toca la vez a las custodias que poseemos pertenecientes al tipo clásico o del Renacimiento, entre las cuales descuellan las de Avila, Sevilla, Valladolid, Palencia, Jaén, Madrid, Zaragoza, Alarcón, Segovia, Santiago y la grande de Cádiz—ciudad que tiene dos, por consiguiente: ésta y la gótica, apellidada «el Cogollo», de que ya antes se dió cuenta.

Las tres primeras son obra del más célebre platero que trabajó en este gusto, a saber: Juan de Arfe, nieto del ya mencionado Enrique, fundador de su dinastía y autor de las custodias góticas de

Sahagún, Córdoba y Toledo, como de tantas otras piezas de orfebrería eclesiástica. A su padre Antonio, también celeberrimo, atribuye Cean Bermúdez (1) haber sido «el primero que usó en España, en las piezas de plata, de la arquitectura greco-romana, desterrando la gótica..., aunque la usó con columnas balaustradas y con excesivos adornos, que es la que llamaron plateresca» (2). Por desgracia, de todas las obras que a Antonio dieron fama, sólo parece haberse conservado la hermosa custodia de Santiago (1554).

Es ésta de plata sobredorada, tiene 1,50 m. de altura y consta de cuatro cuerpos, sustentados cada uno por seis columnas y adornados con estatuas,

En el primero, un ángel sostiene el viril; ocupa el segundo la imagen del Apóstol de Compostela; el tercero, la del Buen Pastor; y el libro de los Siete Sellos, el cuarto; sobre cuya cubierta, probablemente a causa de haberse perdido el remate, suelen colocar un ramo de flores naturales, al exponerla y llevarla en procesión (3).

Por el carácter general de las obras de este ar-

(1) *Diccionario*, I, p. 54.

(2) Este término hoy va mudando de sentido, aplicándose más bien al arte que combina el elemento gótico con el del Renacimiento; en vez de entenderse por él tanto las formas de un tipo como de otro, con tal que presente riqueza excesiva de adornos.

(3) Completo mis ligeras notas personales con los datos que ha tenido la bondad de facilitarme el diligente catedrático del Seminario de Santiago, presbítero D. Emilio Villelga.

tífice, corresponde su custodia al tipo de las de Zaragoza y Palencia, más que al de las de Avila, Valladolid y Sevilla, debidas a su hijo.

Respecto de éste, nada hay que decir, siendo el más celebre entre todos nuestros plateros del Renacimiento. Fuera de su arte, se le deben también otros trabajos de mérito, ya de escultura en bronce, como las estatuas de los Duques de Lerma, hoy en el Museo de Valladolid, y hasta hace poco atribuidas a Pompeyo Leoni; ya de grabado, como las estampas de *El Caballero determinado* o el retrato de Ercilla; ya, por último, de ciencia, como sus tratados de *El quilatador de oro, plata y piedra*, o el tan celebrado de la *Varia comensuración para la escultura y arquitectura*. El número de las custodias, bustos, cruces, portapaces y demás alhajas que Arfe hizo fué extraordinario; y su fama tal, que no hay pieza de platería de estilo greco-romano que no se le haya atribuido, con tal que tuviese algún mérito (1).

Ciñéndonos a las custodias, a él se debieron —por lo menos— las de Avila (1564-1571), Sevilla (1580-1587), Burgos (concluída en 1588), Valladolid (concluída en 1590), Osma y San Martín de Madrid. De ellas, por desgracia, se han perdido la de Burgos y las dos últimas (2).

(1) Buen ejemplo de esto es la inscripción apócrifa de la custodia de Sahagún, de que ya se ha hablado.

(2) En la parroquia de San Martín se conserva un pequeño y

La de Avila, que le encargó el cabildo cuando apenas contaba veinticinco años, tiene cerca de 2 m. de altura; seis cuerpos, alternando los exagonales con los cilíndricos, sobre un basamento muy alto, y profusión de estatuas. En el templete inferior, de gusto jónico, el grupo del sacrificio de Abraham; el viril, en el segundo, de orden corintio; en el tercero, compuesto, la Trasfiguración; la Asunción de la Virgen, en el cuarto; de la bóveda del quinto pende la acostumbrada campana; y el sexto es una linterna, rematada por una cruz. El zócalo, los pedestales, los frisos, las enjutas, los fustes de las columnas: todo está lleno de relieves. La estructura, completamente clásica, es muy esbelta; sólo la afean las pirámides terminadas por bolas, que por entonces entran a sustituir a los pináculos góticos. Pesa más de 55 kilogramos y costó 14.022 pesetas.

La de Valladolid, donde habitualmente residía el artista leonés, es de la misma altura y muy semejante a la anterior, incluso en el peso (de más de 66 Kgs.), y el precio, de 11.162 pesetas; pero el conjunto es menos elegante. Consta de sólo cuatro cuerpos, alternativamente exagonales y redondos

sencillo templete de dos cuerpos, de bronce dorado, montado sobre un pie en forma de vástago, que sale de una de esas urnas o jarrones, tan usuales a fines del siglo xvi y en todo el xvii, al cual parece pertenecer. Estos caracteres han hecho pensar a algunos si dicho templete sería la custodia de Arfe; pero basta verlo para convencerse de lo contrario.

también. En el primero de ellos, se hallan Adán y Eva; en el segundo, el viril; en el tercero, la Concepción, y la rotonda que forma el cuarto termina por una pirámide, coronada por su correspondiente esfera, sobre la cual se alza la cruz.

La disposición de la de Sevilla, sin duda la más importante de todas las de Juan de Arfe, el cual la reputa por «la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe» (1), varía de las anteriores. Todos sus cuatro cuerpos son cilíndricos. Dentro del primero, puso el artista la estatua sentada de la Fe, sustituida desde 1668 por una imagen de la Concepción, obra de Juan de Segura y de gusto bastante inferior y menos puro que el de las restantes del primitivo artífice. Muchas de éstas rodean ese primer cuerpo, coronado por una balaustrada, sobre cuyos machones, correspondientes a las columnas jónicas que las sostienen, se ofrecían «doce ángeles niños, con las insignias de la Pasión» (2), sustituidos hoy por otros tantos «ángeles mancebos», que dice Cean, bastante barrocos. El segundo cuerpo, corintio, está ocupado por el viril, en medio de las figuras y signos de los evangelistas; en el tercero, se alberga el Cordero Pascual, y la Trinidad en el

(1) En la descripción que, al acabar su obra, en 1587, hizo de ella al cabildo, y que publica Cean (*Diccion.*, I, 60 y siguientes, nota).

(2) *Id.*, *íd.*

cuarto, de orden compuesto, como el anterior, y cerrado por una cúpula, sobre la que se eleva una linterna, coronada por la estatua de la Fe: esta obra, también de Segura, reemplaza a la cruz que Arfe puso, y ha desfigurado con su excesiva mole la elegancia que debió dar al conjunto la terminación primitiva. Por último, la altura total de la fábrica es de 3,34 m., y su peso, tal como hoy se encuentra, de unos 435 Kg.

No se construyó esta obra sin grandes cuestiones. En primer lugar, para ello se deshizo la antigua custodia de Mateo y Nicolao Alemán, de 1515: acto de vandalismo, tal vez más frecuente todavía por aquellos tiempos que en los nuestros, pero que con razón promovió disturbios entre los capitulares. Además, para elegir el proyecto de la nueva alhaja, se abrió concurso, según la costumbre, entre varios plateros, siendo uno de ellos el famoso Francisco Merino, autor de la custodia de Baeza y de las urnas de Santa Leocadia y San Eugenio, en la catedral de Toledo; en atención a la nombradía de Merino, y a pesar de haber sido preferida la traza de Arfe, el cabildo, a buen componer, le concedió una recompensa de 2.500 pesetas por su trabajo.

La de Burgos, perdida y sustituida hoy por una moderna de metal, se componía sólo de dos cuerpos, jónico, el inferior, como de costumbre, y corintio el de encima; pesaba 110 Kg. y costó 58.916

pesetas. En ella, como en la de Osma (1), perdida también, y en la ya citada de la Hermandad del Santísimo de la parroquia de San Martín, de Madrid, ayudó a Arfe su yerno Lesmes Fernández del Moral. Era la última de tres cuerpos exagonales, concluyendo también con linterna y cruz, teniendo 26 Kg. de plata y habiendo costado sólo de hechuras 4.203 pesetas.

A otros distintos artífices, y a muy diverso estilo, dentro del clásico (salvo la de Palencia), pertenecen las principales custodias de este gusto, de que todavía debe hacerse particular mención.

El estilo de Arfe tiene, en efecto, su carácter propio. De los dos tipos que el Renacimiento en España reviste, a saber, el rico, decorativo y suntuoso, cuyo original más antiguo se halla quizá en Italia, en la Cartuja de Pavía, y el rígido, austero, sobrio, de San Pedro de Roma o de la Sacristía nueva de San Lorenzo de Florencia (tipos ambos que tienen su expresión respectiva después entre nosotros en la Universidad de Salamanca y en las obras de Herrera), prefiere Juan de Arfe el segundo, subyugado por el prestigio del Escorial; como su padre había preferido el primero. El mismo lo confiesa cuando, al hablar de este «maravilloso templo», que «iguala en suntuosidad, perfección y gran-

(1) V. la *Descripción histórica del Obispado de Osma*, por don Juan Loperraez Corvalán.—Madrid, 1788; 3 vol.

deza a los más célebres edificios que hicieron los asianos, griegos y romanos, aplaude con entusiasmo de «por vanas y de ningún momento las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías» «flamencas y francesas» (1) y se refiera a la tradición de Vitrubio. Sus obras, así, pues, son la traducción del estilo de Herrera a la platería, aunque algo más rico, por exigencia del material, siempre influyente en el arte, sobre todo en los frisos, pedestales y fustes. Pero, a pesar de esta mayor riqueza, difícil sería hallar en sus custodias columnas balaustradas, doseletes y otros elementos de esa ornamentación profusa, cuya censura acaba de leerse. Podríamos quizá sorprender en ellas ciertos comienzos de churriguerismo en otro orden, verbigracia, en las cúpulas abiertas, o en el abuso de la vid y el racimo, que nuestros decoradores tomaron de los orientales y que luego ofrecerá un siglo después los horrores del retablo mayor de San Esteban de Salamanca: porque, no obstante su intención de guardar en todo «significado», o sea lo que hoy diríamos «sinceridad constructiva», ésta era empresa por completo imposible para la arquitectura del Renacimiento, y de consiguiente, para las artes de ella derivadas. Se había roto el vínculo entre la estética y la estructura de los edificios, cuyos miembros decorativos son tan falsos, ya en ma-

(1) Documento citado, publicado por Cean.

nos de Arfe como después en las de Churriguera.

En la custodia de Palencia, obra de Juan de Benavente (1582), contemporáneo de Arfe, es tal vez en la que más domina el gusto greco-romano y la que mayor analogía guarda con las del último. Sin embargo, aun descontando las adiciones posteriores, siempre sus líneas presentan algún más movimiento y descomposición en el conjunto. De sus dos cuerpos, de orden corintio ambos (contra la regla general), el inferior contiene el viril, y el superior, la estatua de San Antolín, patrono de la ciudad; levantándose sobre una falsa cúpula la linterna, terminada por una pirámide, que corona la indispensable esfera. Es muy de notar que las estatuas de esta custodia presentan todavía cierto purismo gótico, que pudiera decirse, muy distinto, sin duda, del carácter arquitectónico de la obra, en cuyo conjunto se muestra de esta suerte tres estilos diversos.

Es la ciudad de Cuenca tan famosa casi como la de León, por la familia de plateros que con el apellido de Becerril dió al arte de Castilla, y entre los cuales sobresalieron Alonso y Francisco, hermanos, y Cristóbal, hijo del segundo. Sobre quién de los primeros fué el verdadero autor de la custodia de dicha ciudad (1528-1573), ha habido distintos pareceres, aunque la inscripción la atribufa a Francisco: según Cean, pudo haberla comenzado Alonso y concluído éste. Por la descripción que hace de ella (pues se perdió, como siempre se dice, «cuando

los franceses»), pesaba unos 123 Kg. y constaba de tres cuerpos, coronados por un cimborrio, con su linterna, sobre la cual se alzaba la imagen del Salvador; tenía quizá mayor número de estatuas que ninguna de las demás. El viril ocupaba el segundo cuerpo, y en los otros dos, en vez de las figuras aisladas que usualmente van en el centro, ofrecía dos grandes composiciones de escultura (en el primero, la Cena; y en tercero, la Resurrección); peculiaridad esta que, junta con su extremada riqueza de ornamentación, debió dar a la custodia de Cuenca la fama a que alude el mismo Juan de Arfe, el cual añade que trabajaron en ella «todos los hombres que en España sabían en aquella sazón» (1).

Por fortuna, se conserva aún otra custodia de este grupo, la de Alarcón (Cuenca), ejecutada por Cristóbal Becerril para la parroquia de San Juan de dicha villa, y acabada en 1575. Consta de tres cuerpos, terminados por una cúpula. Los dos primeros son de planta cuadrada, corintio el inferior, y jónico el segundo, decorados ambos con profusión de estatuas de santos, evangelistas, cabezas, etcétera; en el tercero, octógono, lleva un apostolado; la cúpula está sostenida por unos dragones, y el viril, por cuatro ángeles en el centro (2). He aquí la inscripción que tiene esta obra: «Esta custodia

(1) Citado por Cean, pág. 116.

(2) No he visto esta custodia. Extracto a Cean y las noticias que debo a D. E. Castellanos.

mandó hacer D. Gaspar Quiroga, obispo de Cuenca, de la fábrica de la iglesia de la villa de Alarcón, siendo obispo el Ilustrísimo Sr. D. Cosme Zapata y Cura O. D. Gómez, el Licenciado Juan de Avila, Fernando España, Diego la Morena, Gregorio de Alcaraz, Melchor Granero y J. Colás Poves de Becerril, platero, vecino de Cuenca, y acabóse en XX de Junio de M.D.L.XXXV».

La custodia de Segovia fué hecha por el toledano Rafael González, comenzada en 20 de setiembre de 1654, concluída en 28 de abril de 1656, e inferior, sin duda, a lo que habría sido en caso de haberse llevado a cabo el encargo que para hacerla recibiera del cabildo, en 1588, Juan de Arfe, el cual llegó a presentar el proyecto, quedando en tal estado. La obra de González tiene dos cuerpos, en el segundo de los cuales van, por cierto, ocultas, en la especie de buhardilla que viene a formarse entre el cielo raso y la cúpula, las campanillas de ordenanza.

Su planta es octogonal, de lados desiguales abajo, e iguales en el cuerpo de encima, cuya linterna remata en una perinola de forma poco agraciada. En el primer templete se halla albergado el viril, dorado, de escaso gusto, y que representa el ave mística, en cuyo corazón se coloca la Sagrada Forma; la estatua de la Fe ocupa la capilla superior, estatua que, como las restantes, carece de importancia. En cuanto a su estilo, puede, en cier-

to modo, referirse al de Juan de Arfe, cosa por lo demás explicable, pues es sabido que, de los dos tipos de Renacimiento que aquí prosperan, el greco-romano preponderó al cabo, hasta ahogar por completo a su rival, con ser tan espléndido y suntuoso. A esto queda reducida la semejanza entre la obra de González y las del platero leonés, de cuya gracia sería difícil hallar el menor vestigio en sus adornos, más bien que sobrios, pobres (que, cierto, es muy otra cosa), y en sus repujados de muy vago carácter, como lo es la decoración general del xvii, entre nosotros; hasta que se acentúa el barroquismo, visible ya en muchas partes de esta pieza.

Las otras custodias que merecen ser citadas son las de Jaén y Zaragoza y la grande de Cádiz.

Fué autor de la primera Juan Ruiz, andaluz, discípulo de Enrique Arfe, mientras en Córdoba trabajaba la de aquella catedral, pero que optó, desde luego, por el nuevo estilo «de la arquitectura restaurada», comenzando su obra en 1533, y dándola por concluída en cuatro años. Pesa 80 Kg. de plata; tiene más de dos metros de altura y consta de seis cuerpos: el primero de los cuales contiene el viril, sostenido por unos ángeles; llevando en los demás gran número de estatuas, una de ellas la de la Concepción, dentro del tercero, y coronándolo todo la del Salvador. Sus proporclones son por extremo esbeltas, recordando la forma general de las

góticas de Córdoba y Toledo, y su estilo, el diametralmente opuesto al de Juan de Arfe, es decir, el más rico y profuso. Templetillos, hornacinas y doseletes, columnas, balaustradas, flameros, y una superabundancia de estatuillas, relieves y filigranas tal, que no hay faja, pilastra, zócalo, enjuta, en suma, superficie alguna, por pequeña que sea, que no esté decorada de espléndida manera, ofrecen un conjunto cuya primera apariencia más recuerda en verdad el último estilo gótico, que la severidad y sequedad greco-romana. En este género del primer Renacimiento suntuoso, es la custodia de Ruiz la mejor tal vez que poseemos.

Las proporciones de las de Zaragoza y Cádiz son muy inferiores a las de ella, aunque por diversa razón: la de la Seo aragonesa, por demasiado ancha en sus cuerpos inferiores, en relación con los altos; la de Cádiz, por excesivamente estrecha e igual en todos ellos, que parecen casi del mismo diámetro.

La primera (1), cuyo autor fué Pedro Lamaison, se concluyó en 1537, siendo hecha de la plata que dejó para ella el arzobispo D. Alonso de Aragón,

(1) Todos los datos relativos a la historia de esta rica obra (que he podido en más de una ocasión admirar, y cuya fotografía, por Laurent, tengo delante) los debo exclusivamente a la bondad del erudito coronel de Artillería D. Mario de la Sala. Cean Bermúdez nada dice de ella. En cuanto al apellido Lamaison, no ofrece mucho carácter nacional; pero la obra, resueltamente, lo tiene.

hijo del rey Católico. Tiene cuatro cuerpos y pesa 200 Kg. En el primero de aquéllos se halla la imagen de Santo Tomás de Aquino; en el segundo, el viril; el Salvador (título de la iglesia), en el tercero; terminando por un remate extraordinariamente prolongado, subdividido en tramos, y cuya forma recuerda la de las macollas góticas de los siglos xv y xvi. El número de sus columnas, templetes, estatúillas, relieves, cresterías y adornos de todas clases es verdaderamente enorme, hasta hacer de esta riquísima pieza, en su género, la más suntuosa quizá de nuestros tesoros eclesiásticos. Por lo mismo, resulta recargada hasta el extremo; defecto que, unido a las excesivas dimensiones de los dos cuerpos inferiores y de sus magníficos contrafuertes, por relación a las de la parte superior, impiden que su estructura sea de tan delicado gusto como el de otras, por más que el pormenor ofrezca verdaderamente maravillas de finura. El basamento y otras adiciones, como son las estatufas de los cuatro doctores sobre la cornisa del primer cuerpo, son obra de Dargallo, a principios del siglo xviii.

En cuanto a la de Cádiz, es de Antonio Suárez, que la principió en 1648, acabándola en 1664. Su planta es exagonal, y su altura excede de cuatro metros, distribuidos en tres cuerpos, sobre los cuales, y la cúpula cerrada que los termina, se alza la estatua de la Fe. En el cuerpo inferior se coloca, como viril, el «Cogollo», de que ya queda hecho

mérito, y que se recordará es por sí mismo una custodia completa, particularidad que quizá no se ofrezca en otra alguna; en el segundo cuerpo se halla la imagen del Salvador resucitado, y en el tercero, una cruz. A pesar de la época, todavía conserva en su estructura y ornamentación el estilo del Renacimiento afiligranado, tan enteramente distintivo e imposible de confundir, así con el de Juan de Arfe como con los desvaríos posteriores. En las estatuas y relieves, y en alguna alteración que experimentó en 1698, parece haber tenido parte Bernardo Cientolini, italiano, y autor, quizá, de los cuatro grandes faroles que decoran el carro, aunque no de éste, completamente churrigueresco, y obra de Juan Pastor, en 1740. Ya se ha dicho cuál sea su capital defecto; por lo demás, presenta sumo interés.

No lo tendrían menor tantas otras que se han perdido. Cuando los aficionados a ver estos productos del arte llegamos a un templo y nos enseñan los estuches vacíos donde se guardaron la fabulosa cantidad de alhajas, relicarios y joyas, cuyos últimos restos hacen, sin embargo, que hoy mismo nuestras catedrales no tengan probablemente rival en el Extranjero; cuando sobre todo vemos las enormes cajas de las custodias, hoy desaparecidas; cuando se piensa en nuestras turbulencias, guerras, calamidades, y, sobre todo, en nuestro atraso, causa la más grave de todas y la más lenta de reme-

diar, un sentimiento de dolor profundo se apodera del espíritu al ver lo que hemos sido, lo que todavía podríamos ser... ¡y lo que somos!

IV

LA CUSTODIA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

En medio de las riquezas artísticas acumuladas en el Museo del Prado y en otros centros de la corte, llama la atención la pobreza de sus templos en objetos antiguos de los destinados al culto, como relicarios, viriles, cálices, alhajas, ornamentos, etcétera. Por esto interesa estudiar una de las riquísimas obras de orfebrería religiosa que posee la capital, a saber: la custodia propiedad del Ayuntamiento, y sobre cuyo autor nada sabe ni puede decir el de estas líneas.

Es de plata, y, sin duda, una de las mayores (1,60 m. hasta la cabeza del Salvador) y no de las menos importantes en el grupo de las que tenemos de estilo del Renacimiento. Consta de dos cuerpos, y por su composición y traza no desmerece de las mejores; pero el desempeño del pormenor, el repujado y el cincelado distan mucho de la corrección, fuerza y energía de las de Sevilla, Valladolid, Ávila y demás de Juan de Arfe, maestro principal de las

de este tipo. Presenta una novedad sobre el sistema usualmente seguido, y es que, en realidad, esta custodia más bien son dos, una dentro de otra, reproduciendo la menor (en sus líneas generales) la forma de la exterior que la cobija.

Ya se ha visto que, en Cádiz, el «Cogollo» es también una custodia completa, que sirve de viril y se coloca dentro de la mayor; pero corresponde a muy otro tiempo, y, por tanto, la combinación es fruto del azar, no de una composición calculada de antemano.

En la de Madrid, ambas constan de dos cuerpos, de planta cuadrada el primero y circular el segundo.

En la mayor, el inferior de estos dos cuerpos está constituido por cuatro columnas, que sostienen cuatro arcos rebajados, cerrando una bóveda de casquete esférico.

Las columnas tienen un capitel compuesto, bastardo; por bajo del collarín, una guirnalda; la mitad inferior de los fustes, decorada en un estilo poco artístico, que presiente ya el churrigueresco de la segunda mitad del xvii, y basamentos y pedestales greco-romanos con relieves en las caras. Las archivoltas de los arcos están decoradas con querubines; el intradós, adornado también, y las enjutas, ocupadas por bichas. La bóveda, que figura casetones octogonales, está apoyada en cuatro pechinas y con un colgante en el centro; esta construcción se

halla, además, contrarrestada por otras cuatro columnas adosadas por fuera a los ángulos de la planta, a modo de contrafuertes, y coronadas por las estatuillas de los cuatro Evangelistas, sobre ménsulas de mucho carácter greco-romano. Termina este primer cuerpo en una cornisa, decorada, en los ángulos, por cuatro jarroncillos, y en los frentes, encima de los arcos, por los cuatro Doctores de la Iglesia, a cada lado de los cuales hay un ángel. Dentro de este primer cuerpo es donde se coloca la otra custodia más pequeña.

El segundo cuerpo, algo reducido en proporción al primero, es una rotonda formada por ocho columnas pareadas, con todo el fuste adornado, sobre las cuales corre una cornisa, que por adorno, en vez de crestería, lleva ocho ángeles: cuatro colocados de modo que corresponden a los cuatro frentes del cuerpo inferior, y otros cuatro más pequeños en los extremos. Dentro de esta rotonda, cuya cúpula casi plana está decorada también por casetones, se halla el Cordero místico, con su banderola, terminando la obra toda por la estatua del Salvador, vestido de túnica y con el globo en la mano.

Por último, la custodia se encuentra colocada sobre un zócalo general, cuyos cuatro ángulos decoran otras tantas pirámides.

Vengamos a la segunda custodia, la menor, colocada, como ya se ha dicho, dentro de la primera.

Su cuerpo inferior es análogo al de ésta; pero es

adintelada, en vez de arqueada, la estructura de los cuatro huecos que forman sus frentes y que terminan por otros tantos frontones rotos; el centro de cada uno de ellos lo ocupa un gran cartel con letreros alusivos. Las ocho columnas que sostienen estos frontones se hallan emplazadas fuera de la planta, dos en cada frente, cuyos ingresos resultan, por tanto, más estrechos, en comparación, que los de la custodia grande. Este templete descansa también sobre un zócalo bastante alto, para llevar en sus cuatro lados otros tantos relieves, que representan la Oración en el Huerto, el Lavatorio, la Cena y el Espolio. Dentro de él se coloca el viril para la Sagrada Forma, en medio de cuatro ángeles, adorando, con sacras y letreros en ellas, y que son una de las partes de la obra donde más se presiente el churriguerismo. Este viril es dorado, ya completamente churrigueresco; posterior (creo que de principios del siglo) y de poca importancia.

El cuerpo alto de esta segunda custodia, según ya se ha indicado, es también, como el de la grande, una rotonda, con la diferencia de que las columnas que la forman, en vez de ser pareadas, están colocadas equidistantes en la circunferencia de la planta; en el interior de este cuerpo se halla otra imagen del Salvador.

Los pedestales de las columnas llevan figurados en relieve apóstoles, santos y Padres de la Iglesia.

La custodia se expone y lleva en procesión so-

bre unas andas de madera, que parecen del mismo gusto neoclásico de las cuatro pirámides de plata que decoran sus ángulos y los ocho jarrones del propio metal que sostienen ramos de flores de cera blanca en sus cuatro frentes. Todo ello se conserva en las Casas Consistoriales.

SOBRE ALGUNOS VASOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO

Cuando pasamos distraídos por uno de los infinitos tejares que se hallan en las cercanías de Madrid, pensamos pocas veces en la trascendencia de aquella modesta industria, desde el punto de vista del arte. Y, sin embargo, en esos talleres debemos saludar el humilde origen de objetos artísticos tan bellos e importantes como los vasos etruscos, las lozas árabes, las mayólicas italianas, las porcelanas del Japón, de Sajonia o de Sèvres. Entre el más miserable puchero de Alcorcón y cualquiera de esas magníficas piezas, hay un lazo de íntimo parentesco: todas, como Adán, han salido del barro; todas son simplemente un puñado de tierra amasada, modelada, cocida, sobre la cual puede el escultor desplegar cuantas gracias consiente la plástica, apurar el pintor los tonos más ricos de la Naturaleza, realzarlo todo el químico, merced a la finura de las pastas y la delicadeza de los esmaites; pero sin que ninguno consiga borrar con la pompa de sus decoraciones espléndidas el origen plebeyo de que siempre queda humilde muestra en esa terrible fra-

gilidad, que hace del más precioso vaso de la China una perpetua amenaza al gusto y a la fortuna de su complacido propietario.

Pues toda esta variadísima clase de productos son los que se comprenden en el arte de la fabricación de objetos de tierra, arte llamado, con más o menos exactitud, *cerámica*. La tierra puede ser una arcilla ordinaria o un caolín pulcro y refinado; pero al fin y al cabo, tierra siempre, de la cual nacen, engendrados por la fantasía, y a la cual han de volver, sin duda, por invencible ley de todo lo creado.

Níve y Babilonia — y perdónesenos que lo tomemos de tan lejos — centros de una cultura que apenas ha comenzado a revelar sus misterios, lo fueron también del inmenso desarrollo que alcanzó en Oriente esta industria, en Oriente, de donde nos han venido las primeras porcelanas del mundo. La razón es muy obvia. Los pueblos asentados entre el Eufrates y el Tigris, en un terreno de aluvión, careciendo de piedra, se vieron obligados a valerse de la tierra como material, en forma de ladrillos cocidos al sol y unidos con una especie de asfalto por mortero. De aquí la importancia de esos ladrillos, llenos a veces de adornos e inscripciones, y restos casi ínteros de aquella civilización. El ingenio del arquitecto y la imaginación de los decoradores, obligados a encerrarse en tan estrecho círculo, debían necesariamente descubrir cada día un nuevo resorte

para sus respectivos fines; por donde hubieron de resultar masavillas de que apenas podemos representarnos alguna remota idea, contemplando lo que en pequeño, hasta cierto punto, en época más reciente, hicieron también con el ladrillo los alarifes moriscos, muchas veces obligados en términos análogos a servirse de este material por razones de economía; v. gr., en las iglesias mudéjares de los siglos XIV, XV y XVI.

De aquellas comarcas, ese arte, ya tan desarrollado y subdividido en multitud de aplicaciones, pasó a la Persia, y probablemente a la China y al Japón, por un lado; a la India, por otro; por el Asia Menor y por Egipto, a Grecia; y ¿quién sabe si a América después y por ignorados caminos? Si no fuese un tanto temerario aventurar opiniones en punto a arqueología americana, algo podría decirse de esta filiación (que se inclinan a sospechar personas de notoria competencia en el asunto y de cuyos labios la traemos aquí, sin poner nada de nuestra cosecha), fundándose en los magníficos vasos cerámicos, que forman una de las más importantes riquezas de nuestro Museo Arqueológico.

Ya que de ellos tratamos, y aunque sea brevísimamente, digamos dos palabras sobre esta colección

Es tal vez la mejor y más rica que hoy posee Europa, y se halla expuesta en el llamado *Departamento etnográfico*. La antigüedad de estos va-

sos, simples objetos de barro, más o menos cocido, no es quizá tan remota como a veces se ha pensado, por más que corresponde a la época que suele hoy denominarse «precolombiana»; es decir, anterior al descubrimiento de América, y quizá contemporánea de nuestros siglos medios; sin que sea posible, en opinión de doctos americanistas, precisar su cronología más exactamente con los datos que hoy por hoy poseemos. Su interés, no obstante, es incalculable, merced a sus formas, dibujos, color, inscripciones y demás pormenores que revelan muchas circunstancias de los trajes, muebles, usos y costumbres; en suma, de los varios elementos de la civilización a que pertenecen, siendo de notar, entre otras cosas, la semejanza de algunos de estos vasos con los italo-griegos, por estar adornados con grecas y otras decoraciones análogas, y presentar colores rojos, amarillos y negros, parecidos a los que en éstos se advierten. También son curiosos los «sibilantes», en los cuales, al entrar el agua, desalojando al aire contenido en el vaso, sale éste por una abertura dispuesta de modo que se produzca un silbido.

En ese mismo salón etnográfico se halla la colección de porcelanas del Japón y de China, muy bella, ciertamente, pero casi todas cuyas piezas pertenecen a la época moderna.

De Oriente han venido a Europa los azulejos o ladrillos revestidos de una capa de esmalte, más o menos rico, elementos de ornamentación arquitect-

tónica, de los cuales se hizo en España grandísimo uso desde la época árabe. A pesar de esta circunstancia, nuestro Museo es en el particular muy pobre, aunque ofrece ejemplares (pocos y de escaso valor, por lo común) de los principales tipos en la 1.^a sala y en algunas otras del departamento consagrado a las edades media y moderna. Tales son los de mosaico (de que tan admirables modelos presenta la Alhambra de Granada), compuestos de piecitas de varias figuras, dimensiones y colores, cada una de las cuales constituye por sí un azulejo monocromo, que, reunido con otros, forma un adorno, generalmente de tracería geométrica; los que luego se hicieron a imitación de este mismo género, pero formando el mosaico tan sólo con el esmalte sobre el ladrillo de barro de una pieza, rectangular o cuadrada usualmente, combinación a la cual es debido el relieve que al tacto se observa en muchos azulejos de los siglos xv y xvi, ora diseñados al gusto arábigo, ora con motivos del Renacimiento; por último, los de estilo italiano, pintados ya al modo de las mayólicas sobre una superficie completamente lisa. El alcázar de Sevilla y el salón llamado de «Linajes», en el palacio del Infantado, en Guadalajara (hoy Asilo de huérfanos de la guerra civil), con su galería contigua, son tal vez los monumentos donde más hermosos modelos de este tercer orden pueden contemplarse. Los de nuestro Museo son muy posteriores e inferiores.

En el primer salón, ya citado, se hallan, entre algunos otros objetos de barro, el notabilísimo jarrón árabe, análogo a los de la Alhambra, y tan famoso, así por la escasez de esta clase de piezas cuanto por las falsificaciones de que en tiempos nada remotos viene siendo objeto el género. Este jarrón, procedente de Andalucía, y los platos denominados «de reflejos metálicos», cuya colección es de lo más hermoso que puede verse, son de loza, material que, según es sabido, se distingue del barro o *terracotta* no menos que de la porcelana: del primero, por la mayor finura de las pastas, como por la mayor perfección del procedimiento para cocerlas y del esmalte que la recubre, grandemente superior al vidriado de los objetos ordinarios; de la segunda, porque ésta es a la loza lo que la loza al barro en todos los extremos y condiciones referidos. Los ladrillos, tejas y demás objetos inferiores y sin brillo; los búcaros mates, finos, porosos y más o menos aromáticos; las vasijas de estas mismas clases, pero vidriadas, a fin de destruir su porosidad; los azulejos, en que este vidriado se convierte ya en un verdadero esmalte; la loza, que, a diferencia del azulejo y productos análogos, suele encerrar entre dos capas de esmalte la pasta mate de arcilla; la porcelana, que puede estar o no esmaltada, pero que, merced a su fabricación, no sólo tiene la pasta más fina y delicada, sino que recibe al cocerse una estructura más o menos sacaroidea y cris-

talina..., tales son los principales términos de la serie cerámica. Adviértase, sin embargo, que los barroes pueden elevarse a la altura de las más importantes obras artísticas, como acontece en los trabajos de un Lucas de la Robbia o de un Bernardo de Palissy. De éste nada que sepamos existe en el Museo; pero del estilo del primero hay un ejemplar poco notable, y en el Museo del Prado, una hermosa mayólica que vale por sí sola la visita y superior a los dos hermosos platos del Arqueológico.

Volviendo a la loza árabe, ya fabricada por los musulmanes españoles, ya posterior o simultáneamente y a su ejemplo por otros artífices, su producción debió ser importantísima. El Sr. D. Juan F. Riaño, en el excelente *Manual de artes industriales españolas* que acaba de publicar (en inglés, por encargo del Museo de Kensington), hace un estudio importantísimo de estos productos, sin duda el más completo hasta hoy, rectificando los trabajos de Fortnum, Davilliers y otros, y dando, por cierto, la receta original, antes desconocida según la cual se prepara el célebre y buscado brillo metálico, que posteriormente se había intentado reproducir, especialmente entre nosotros y en Inglaterra, pero sin verdadero fruto: pues los tonos pálidos, que son los preferidos con razón por los inteligentes, han sido hasta hoy inimitables, lográndose tan sólo obtener los oscuros y cobrizos, muy inferiores a aquéllos por su poca delicadeza y transparencia.

Desde el siglo XII, por lo menos, data la fabricación de estos productos en la España árabe; descubrimiento que se debe al mencionado Sr. Riaño, y que se apoya en textos originales árabes. Calatayud, Málaga, Valencia, y probablemente Córdoba, fueron sus principales centros; y los últimos esplendores de una de nuestras más célebres artes suntuarias se extinguieron con aquellos fugaces relámpagos de una vida artificial, que a impulso del movimiento simbolizado por Carlos III, parecieron galvanizar nuestra moribunda cerámica. ¡Tan difícil es sustituir con costosas imitaciones la ruina del arte y la industria nacionales!

Algún otro día indicaremos el interés que ofrece nuestro Museo con relación a otros órdenes y épocas de productos correspondientes a este mismo arte, cuyas obras se estudian ya en una literatura abundantísima y alcanzan en el mercado precios fabulosos, disputándose las en vehemente lucha artistas y anticuarios, banqueros y personas de gusto.

REJAS ESPAÑOLAS

No tema el lector, al ver este epígrafe, que las siguientes líneas aludan a esos diálogos entre los amantes, característicos en nuestro país, y en los cuales «pelan la pava», como se dice. Tienen otro objeto, a saber: no el uso que de las rejas se hace por aquéllos, sino las rejas mismas, cosa no menos propia y peculiar de España.

Este punto requiere alguna explicación: Las rejas, como medio de aislar y custodiar cosas o personas, es evidente que no son privativas de nuestro país; casi en todas partes hay, por ejemplo, conventos y cárceles, y estos lugares se hallan frecuentísimamente provistos de aquel medio de defensa, que la permite bien segura, sin cerrar por ello paso al aire, a la luz, a la vista y a la comunicación entre el interior y el exterior; aquí, pues, no está nuestra originalidad. Pero debido a condiciones, preocupaciones y hábitos, que, de ser exactos, nos favorecerían poco, o bien a otras causas más complejas, que los arqueólogos deben poner en claro, es lo cierto que en ningún otro país ha tomado este elemento el desarrollo que en España, hasta alcanzar

en ocasiones la importancia de verdaderas creaciones artísticas. Esto se refiere tan sólo a las rejas de hierro, y aun de otros metales, ya que las de madera, ora en forma de verja, ora de celosía, valla, etcétera, es, por el contrario, en los pueblos orientales, v. gr., entre los árabes y los japoneses, donde han recibido mayor perfeccionamiento.

Como era natural, en tiempos en que las iglesias constituían los principales monumentos y condensaban las más selectas obras de la fantasía, en ellas es donde se ofrecen, ante todo, los primores de un arte, contra el cual en vano intentan competir los continuos progresos del de la fundición en nuestros días.

Así como la costumbre, adoptada en nuestras catedrales hacia el siglo xv, de traer el coro desde el ábside al cuerpo de la iglesia, frente al presbiterio (tal vez por el inmenso número de capitulares —en el coro de Toledo hay unas 140 sillas), ha dado a aquel departamento y a su mobiliario unas proporciones y un lujo característico de nuestro país; así también, esa misma costumbre es, probablemente, si no la causa única del desarrollo de la rejería en nuestros templos, al menos de las que más han influido. Se comprende que, al dividir en dos el lugar destinado al clero (volviendo en parte a la antigua disposición de las basílicas cristianas), separando el coro del celebrante, dejando a éste, con los ministros que le acompañan y sirven, en el altar ma-

yor, y llevando a los demás al otro lado del crucero, para darles cómoda colocación, se tomase el partido de situarlo en dos cuerpos, disposición que permite a todos los clérigos presenciar los divinos oficios; de aquí que el muro de cerramiento, que dividía al coro del resto de la iglesia, en vez de ser un mero pretil o plúteo, como el que puede verse, por ejemplo, todavía en las basílicas de San Clemente o de Santa María *in cosmedin*, de Roma, tuvo que elevarse, naciendo de esta necesidad el amplio desarrollo de este departamento.

Pues cosa análoga habrá tal vez acontecido con las rejas. Las capillas todas empezaron a cerrarse de este modo; cerróse también, en igual forma, la mayor, a veces hasta por tres de sus frentes, dejando ver de este modo el altar desde más puntos, y conservando sólo el muro de piedra en el frente, tras del retablo; a su imitación, se levantó la reja del coro, considerado como una especie de capilla, y entre éste y aquél, partes, por decirlo así de un mismo todo — el presbiterio en su antiguo sentido —, fué menester conservar expedita la comunicación, problema difícil en las fiestas solemnes, puesto que los fieles apenas disponían de más espacio que el crucero para asistir a las ceremonias. Por esto se establecería entre ambos laterales un pavo, defendido por una balaustrada de los embates de la muchedumbre, más o menos plútea.

Así, la capilla principal y el coro quedaron re-

unidos y aislados del resto de la iglesia generalmente por tres rejas, la última de las cuales, destinada sólo a contener la multitud, ha solido conservarse siempre baja, para no entorpecer la vista del altar mayor, sin alcanzar el desarrollo e importancia de las otras, verdaderas rejas de capilla. No deja de haber, sin embargo, excepciones de esta regla; sirva de muestra el crucero de la catedral de Burgos.

Son en nuestros templos las rejas de interés singularísimo. A pesar de la perfección con que el hierro, y en general los metales, se han labrado en otros países, por ejemplo, en Alemania, ninguno hay que pueda competir con nosotros en esta materia. En Italia, donde el arte de la ferretería puede presentar nombres como el de Cellini, tal vez no hay más rejas al modo de las españolas, aunque de mucho menor importancia, que la del pequeño oratorio del Palacio del Podestà, en Siena. Los cerramientos de sus capillas, o son simples pretilos, aunque tan soberbios como el de la catedral de Florencia, o verdaderas construcciones arquitectónicas, como el maravilloso de San Marcos, cuyo sistema recuerdan nuestros trascoros, y más aún el hermoso cancel del lado sur, o sea la Epístola, en el presbiterio de Toledo.

No deja de dar cierta fuerza a la hipótesis antes sentada la circunstancia de que las rejas de algún interés que poseemos no son anteriores a los co-

mienzos de nuestra arquitectura ojival, en la transición de la románica, esto es, a los primeros años del siglo XIII. A este tiempo corresponden la de la capilla del Sagrario, de Palencia; la del altar lateral del sur de San Vicente de Avila y la de la ventanita central de la cripta del mismo templo; la del ábside de la catedral vieja de Salamanca y la del de San Isidoro, de León; la de la iglesia del Mercado, en la última ciudad; la del claustro de Pamplona, que tal vez aventaja a todas y preludia ya la forma siguiente, etc. Todas ellas constan de cintas arrolladas, y combinadas con barras prismáticas, muy aplastadas casi siempre, para formar un motivo de decoración convencional de hojas y flores completamente análogo a los de las antiguas filigranas bizantinas y árabes, y que se repite indefinidamente; las más veces, en este motivo figura una especie de flor de lis.

Sucédenles las de la época puramente gótica, las cuales procuran ya formar una decoración arquitectónica, compuesta, por lo común, de un zócalo, el cuerpo de la reja y el coronamiento, reducido a grupos de hojas y flores recortadas y aun repujadas, colocadas en las claves de una arquería calada o sobre una sencilla cornisa. El zócalo falta con frecuencia en este tiempo todavía, v. gr., en las rejas del claustro de la catedral de Barcelona. Los barrotes verticales que constituyen el cuerpo son ora cilíndricos, ora prismáticos, ora de forma de balaus-

tre; ya rectos, ya retorcidos; en ocasiones solos, y combinados en otras con piezas curvas que se interponen entre ellos. Estos hierros terminan muchas veces en la parte inferior figurando basas de planta poligonal, y están enlazados por traviesas horizontales que los sostienen, y que van poco a poco convirtiéndose en fajas adornadas. En el centro se abre la puerta, de una o dos hojas, fortalecida a los lados con dos pilares más gruesos, al modo de contrafuertes, y que suelen rematar en pináculos; sobre esta puerta se acostumbra poner los escudos. Los cerrojos, fallebas y llaves tienen también mucho interés. En ocasiones, la reja se combina con una construcción de piedra, verdadera fachada que le sirve de marco, como puede verse en el ya citado prebisterio de Toledo. La mejor quizá de España es la del de Pamplona, la del coro tal vez era análoga, hasta que la sobrepujaron la crestería que hoy tiene del Renacimiento. Entre las más puras de este tipo debe incluirse la del atrio del norte (puerta del reloj) de nuestra Iglesia primada, y aun algunas otras más modestas de las que cierran sus capillas.

Pero donde se despliegan una suntuosidad y riqueza que maravilla hasta el asombro, es en las grandes rejas de los siglos xv y xvi. Pertencen, como desde luego se comprende, al estilo plateresco, dominando en unas el ojival, y el del renacimiento en otras. Los nombres de los maestros Mo-

rey (el más antiguo de que se hace mérito, 1389), Pablo, Juan Francés, Andino, Bartolomé, Villalpando, Vergara, Céspedes y otros incluidos en la interesante noticia del Sr. Riaño (1), van unidos a obras verdaderamente monumentales, como las grandiosas rejas de Toledo, Sevilla, Granada, Salamanca, Burgos, Pamplona, Zaragoza, Alcalá de Henares, Palencia, Cuenca y otras muchas, pues, en rigor, puede asegurarse que por milagro se encontrará iglesia o capilla de este tiempo, por modesta que sea, que no presente una reja bastante importante para que valga la pena de visitarla. Recuérdese, por ejemplo, la de San Juan de la Penitencia, en Toledo.

Estas rejas del xv y xvi tienen muy otra complicación que las anteriores. Al trabajo de forja y martillo se juntan ahora el repujado y aun el cincelado; bustos, flameros, medallones, bichas, cariátides, estatuas de cuerpo entero y hasta grandes composiciones con muchas figuras, por lo común en relieve, se combinan con las grecas, flores y hojas; espléndidos coronamientos las terminan, y el oro, la plata y los colores contribuyen a producir el más pintoresco conjunto que puede imaginarse. Las rejas del presbiterio y el coro de la catedral de Toledo, obra, respectivamente, de Villalpando y Céspedes; las de Sevilla, debidas a Muñoz y a Salamanca; las de las

(1) *The Industrial arts in Spain*, 1879, p. 67.

famosas capillas: la del Condestable, en Burgos (Andino), Real de Granada (el maestro Bartolomé), Dorada, o de Palenzuela, en Salamanca (?); las de la Magistral, de Alcalá (Juan Francés); de la catedral de Palencia (Andino y Rodríguez), todas de la primera mitad del siglo XVI, son las más importantes de esta época. No debe olvidarse la de San Juan de los Reyes, en Toledo, hoy colocada en el oratorio del palacio de Vista-Alegre, propiedad del Marqués de Salamanca. En Madrid pueden verse dos de esta clase, aunque de escaso valor: una, la de la iglesia de Santo Domingo, ahora en el Museo Arqueológico; otra, más pobre aún, la de la iglesia de San Pedro. Entre todas descuella quizá, no sólo por su riqueza, en que rivaliza con las de Toledo, sino por la maestría de su composición y la elegancia de su forma, la reja de la capilla real de Granada, coronada sobre la crestería, como la mayor parte de las de este tiempo, por un crucifijo, con la Virgen y San Juan a sus lados; parece haberse hecho entre los años 1520 a 1530.

Si de estas rejas venimos a otras de menores proporciones, como son las que rodean algunos sepulcros, los dos cerramientos más interesantes quizá en este género son el del enterramiento del arzobispo Anaya, en la capilla fundada por él en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, y la que Vergara puso alrededor del del Cardenal Cisneros, en Alcalá (hoy en el crucero de la Magistral). La

primera es plateresca, aunque dominando en ella el elemento gótico, y nada puede dar idea de su extraordinaria riqueza: hojas y flores, menudamente picadas; ángeles, centauros y otras figuras que acusan ya el Renacimiento, se complican, tal vez con exageración, hasta dificultar la vista del hermoso sepulcro flamenco del fundador, que dentro de ellas se guarda, por fortuna, y gracias, probablemente, a la reja, en excelente estado de conservación. La otra, mucho más baja y sobria, es la perfecta antítesis de la de Salamanca (en cuya capilla de Talavera hay, por cierto, una semejante a esta de Alcalá, pero mucho más modesta). En rigor, puede decirse que no es obra de rejería propiamente dicha, sino de bronce fundido, y admirablemente cincelado por el más puro y correcto estilo del Renacimiento italiano, hasta constituir quizá uno de los mejores ejemplares de su clase en Europa, superando en mucho al sepulcro que custodia, atribuído, con o sin fundamento (más bien *sin*), a Domenico Florentino, esto es, nada menos que el autor del importantísimo enterramiento del Príncipe D. Juan, en Santo Tomás de Avila.

En cuanto a rejas de ventanas en casas particulares, apremia el tiempo, y quizá serán asunto de otro ligero estudio, análogo al presente. Pero es imposible dejar de recordar, en medio del gran número de obras de esta clase, que todavía poseemos, las bellísimas de la Casa de las Conchas, en Sala-

manca, obra plateresca del siglo xv, si es que no enteramente gótica, y en otro género, enteramente diverso, de puro Renacimiento, las de la Casa de Pilatos, en Sevilla. En Madrid y sus alrededores pueden verse algunas de este último tipo, aunque de poca importancia, v. gr., las del Palacio del Pardo, del tiempo de Carlos V. Aun estas rejas de casas particulares son raras en el Extranjero. En Bolonia, y en un palacio de la vía San Mammolo, hay un balcón, que recuerda, por cierto, el de San Marcos de León, aunque debe ser anterior a éste; el palacio, al menos, le antecede más de un siglo.

Después de este tiempo, el arte de los rejeros decae rápidamente; las verjas del Escorial, de Burgos y de Avila bastan a dar de ello testimonio.

Para concluir, conviene observar que las verjas del norte y centro de España suelen ser más bajas que las de los templos de Andalucía, las cuales tienen, por lo común, un cuerpo más de altura, y coronamientos más esbeltos y proporcionados. Cualquiera que, por ejemplo, compare las rejas del presbiterio de las catedrales de Toledo y Sevilla, advertirá al punto la superior elegancia de la segunda y cierta pesadez en la primera. ¿Será debida esta diferencia, que se nota asimismo entre los escultores castellanos y los andaluces (v. gr., Berruguete y Montañés), al diverso carácter del pueblo y medio a que unas y otras obras corresponden? ¿Representan un diverso modo de sentir y componer, un

distinto ideal, que pudiera decirse? Si esta observación es exacta, y no una preocupación sin fundamento, que otros más entendidos decidan e investiguen la causa del fenómeno. *Ai posteri Parduá sentenza.*

CARTAS LITERARIAS

CARTAS LITERARIAS

SOBRE EL DISCURSO DE APERTURA DE LA UNIVERSIDAD

Tal vez no parecerá mal que comience estas cartas por algunas consideraciones generales sobre la oración del Dr. Martínez Molina, con que ha iniciado sus tareas en el presente año escolar la primera de nuestras Universidades. La alta respetabilidad de la Corporación, la merecida fama del distinguido anatómico, el interés que hoy justamente suscitan los estudios a que se halla consagrado, y hasta el carácter enciclopédico del discurso, atraen la atención e impiden que se desestime el documento solemne con que, una vez por año, fatigan las prensas nuestros reposados Institutos académicos. Otra circunstancia, más especial aún, presta a ese discurso mayor representación: la de expresar el inseguro espíritu que sobre los más graves problemas de nuestro tiempo y sobre su propia misión alienta en la inmensa mayoría de nuestro profesorado; espíritu que, por lo mismo que huye de revelaciones frecuentes, importa aquilatar a una sociedad

trabajada, cuyo porvenir pende, ante todo, de la cultura intelectual y moral de sus hijos.

Común achaque de nuestros hombres de ciencia —dentro como fuera de la Universidad— es el de conservar durante toda la vida el molde, más o menos estrecho, en que, al llegar a cierto período de su educación, tomaron forma y sello sus ideas; vicio éste hijo legítimo del contubernio de la pereza con la presunción, y de tanta más monta cuanto que suele ufanarse con capa y dictado de virtud: la de la consecuencia. Y así merecen respetuoso pláceme aquellos espíritus infatigables que no hacen pacto sino con la verdad, y siguen con religiosa atención, no sólo la continua novedad de los hechos experimentales, sino la evolución de las ideas en la propia conciencia; primer santuario en que el hombre rinde culto a todos los grandes principios de la vida. Nunca este linaje de espíritus modificará sus convicciones por seguir la corriente, y menos ofrecerá el abigarrado contraste de una doctrina perteneciente a otro ciclo de cultura que el nuestro, y a la cual se sobreponen fragmentos de otra significación, basados en distintos supuestos — «remiendos de otro color», según el dicho antiguo, más exacto que vulgar todavía— con que en vano se intenta remozar el petrificado pensamiento y disimular la lejanía en que se vive del progreso incesante de las indagaciones.

Desde luego, el observador que compare la estructura y tono general de nuestros discursos aca-

démicos, en toda clase de corporaciones científicas, con los que en otros países suelen leerse o pronunciarse en momentos análogos, notará una profunda diferencia. El indispensable exordio que comienza inevitablemente con las excusas de una modestia *plusquam* sospechosa; sigue con las atormentadoras dudas, vacilaciones y temores de costumbre en la elección del tema; pondera luego la importancia de éste, y termina en círculo galano, implorando la benevolencia del auditorio, es una pieza que podrá estar recomendada por Quintiliano; pero perfectamente desconocida de los oradores científicos de nuestro tiempo. Y es que — aparte el influjo de Francia — el *in media res* del poeta desdice, sin duda, de nuestro ostentoso carácter.

No merece, por tanto, particular censura en este punto la última inaugural universitaria. El autor ha seguido precedentes harto autorizados, y si alguna vez, como al final del referido exordio, en que «pide al cielo su cooperación, para no profanar aquella cátedra refulgente», ha extremado quizá, no su piedad, en que no cabe exceso, sino la desconfianza de sus fuerzas y la mezcla de lo divino y lo humano que campea en todo su discurso, en esta parte, como en el resto de su obra, se ha mantenido dentro de las venerandas tradiciones de nuestra literatura académica.

Consagrada la solemne oración del Sr. Martínez Molina a exponer las relaciones e importancia

de la antropología (que él prefiere llamar «antropologismo»), recorre primeramente los dominios de las ciencias físicas, en los cuales se inclina a la unidad de la materia y a la de la fuerza, haciendo consistir la vida en una disposición particular de las moléculas y afirmando que en todo desarreglo funcional hay siempre un «deterioro» material u orgánico: a pesar de que el cuerpo humano, antes de la muerte, ha estado «sustraído a las fuerzas generales de la materia»; de que «no se puede penetrar (en el mundo de la vida) con las armas de la física ordinaria, y hay necesidad, o de crear una física biológica, o de renunciar a la explicación de los fenómenos biológicos por las leyes que rigen al mundo inorgánico». Entra luego en la química, manifestando, por cierto, un desdén hacia los alquimistas, del que sería difícil participase hoy día ningún químico de profesión; en las ciencias naturales (bajo cuyo nombre comprende sólo la mineralogía, la botánica y la zoología), afanándose por mostrar que el hombre, en cuanto a su cuerpo, pertenece al reino animal, y declarándose terminantemente en contra del reino humano, aunque luego lo admite al modo de Quatrefages, a causa de la superioridad del espíritu del hombre; en la geología y paleontología, donde defiende la creación sucesiva enfrente de las teorías de Cuvier, y abriga piadoso deseo de que las enseñanzas de la fe cristiana se armonicen con las doctrinas trasformistas, como se armoniza-

ron con la teoría del movimiento de la Tierra, «merced a convenios, interpretaciones y arreglos», porque si pudo tener lugar la creación por el «procedimiento» descrito en el *Génesis*, también pudo verificarse según pretende el trasformismo: de manera que «si antes que la ciencia no hubiese hablado el inspirado autor del *Génesis*, cuya autoridad acata el autor, Lamarck y Darwin merecerían para él las mayores simpatías».

En medicina se muestra partidario de la fuerza medicatriz, que no por esto necesita, en su sentir, fuerza alguna nueva e inteligente, así como de la unidad de la fisiología y la patología, y condena la repulsión con que muchos espíritus piadosos miran el problema de la generación espontánea, participando, sin embargo, al parecer, de análogos temores, a propósito de la teoría de los movimientos reflejos, que «destruiría la espontaneidad, la libertad y la responsabilidad moral», si no se evitase el «abismo sin fondo» a que nos conducen semejantes cuestiones. En cuanto a la psicología, «se complace en admitir un alma racional, responsable»; pero proclamando «verdad inconcusa que el elemento material es indispensable para el pensamiento»; que hay facultades superiores, «independientes de todo *substratum* material», y que no existe un alma inferior en los animales, «punto de doctrina puramente hipotético, que se presta a mil dudas y explicaciones, tan violentas como trascendentales»,

porque «la materia se basta a sí misma para la manifestación de las facultades más inferiores, como la memoria y otras». En la higiene y la pedagogía, que, no sin motivo, abraza en un mismo capítulo, expone el autor las ideas más comúnmente recibidas sobre la conveniencia de concertar la educación física con la espiritual, insistiendo en la necesidad de unir a todo establecimiento de instrucción un gimnasio, lo cual se ha empezado a comprender en otros pueblos, y sobre todo en Alemania. Durante la infancia, parece inclinarse a los procedimientos intuitivos, y en la segunda enseñanza, cuyo valor para «explorar la verdadera vocación del alumno» reconoce el Sr. Martínez Molina, recomienda que se amplíe la duración de los estudios, como con tanto valor como escaso éxito intentaron nuestros Gobiernos de la República, cuyos planes no pudieron menos de estrellarse contra la rutina de corporaciones hoy ya quizá más avisadas que entonces. Pide que la educación e instrucción de la mujer se mejoren considerablemente y sin límite alguno, y concluye por mostrarse partidario «de la libertad, gratuidad, necesidad y secularización de la enseñanza». Verdad es que al lado de estos principios, tan mal vistos sobre todo los últimos, por altas dignidades de la Iglesia, ofrece el prudente catedrático sano contraveneno, ya al lamentar que se pretenda relegar la instrucción religiosa al seno de la familia, en vez de confiarla a la Universidad,

ya al congratularse que tengamos religión del Estado, «bajo cuyo manto» deben cobijarse «todos» los individuos del Cuerpo docente, ya al proclamar el deber de éstos, no sólo de respetarla, sino «de defenderla, para que resuenen sus verdades por todas partes», ya, por último, al desear «una libertad bien entendida, que, sin poner trabas al pensamiento (?), evite la propaganda de ciertas teorías utópicas, que, llevadas al terreno de los hechos, comprometen la paz pública, la seguridad personal y los intereses sociales».

Es el capítulo de las ciencias morales y políticas uno de aquellos en que el autor se ha creído más dispensado de consultar el estado actual de este linaje de estudios y de guardar sobre determinados problemas cierta reserva, no sólo conforme con el carácter que predomina en todo su discurso, sino con las exigencias del asunto y con la necesidad de no dar a la juventud autorizado ejemplo que la estimule a pensar y a hablar levemente de las cosas más graves. De otra suerte, ¿cómo podría el ilustre catedrático tener por equivalentes en pleno año 1878 los términos de «moral social» y «derecho natural»? La confusión que uno de nuestros más doctos profesores hace en su *Filosofía elemental* entre la parte especial de la ética y el derecho natural no es, sin embargo, más extraña que la del Sr. Martínez Molina. Esta parte de su trabajo, por lo común, oscila entre un conjunto de vaguedades que, sin

agravio del respetable profesor, podrían llamarse lugares comunes, y ciertas aseveraciones, hoy ya en el estado de las cosas, por todo extremo inadmisibles. Baste señalar la omnipotencia, o punto menos, que atribuye al legislador, concebible en los tiempos de Filangieri, y que ignoramos cómo podría concertarse con aquellas palabras del orador romano, sobre que tanto insiste: *quid leges sine moribus, vanæ proficiunt?* No se muestra el autor menos descuidado en punto a la ciencia penal contemporánea, afirmando, por ejemplo, que las pasiones son responsables de los delitos, cuando no todos los delitos nacen de pasión; verdad es que sobre esto de la pasión trae cosas extrañas el discurso, tales como el ejemplo del sabio, que «siempre tiene verdades nuevas que descubrir», y que, por ende, es víctima de una «pasión insaciable», colocado junto al ambicioso y al avaro: como si la aspiración del primero fuese un vicio, y no la consecuencia indeclinable de nuestra limitación, por un lado, y de lo ilimitado de lo cognoscible, por otro, y como si el hombre presumido, que se cree ya «saturado en todos los ramos del saber» y dispensado, por tanto, de seguir el laborioso camino de una continua indagación, debiese presentarse a la juventud como el saludable dechado del verdadero espíritu científico.— Tampoco está en lo justo el autor al asegurar que «desapareció felizmente el sistema deplorable de los procedimientos secretos» (¿olvida acaso nues-

tro sumario?) que «se sobresee en las causas de los procesados políticos, una vez probado que un móvil político, y no otro, fué la causa del delito, progreso—si lo fuese»: de lo cual dista harto—que ignoramos dónde será conocido; que los castigos «se imponen hoy más bien como expiación que como venganza», debiendo decir «más bien como corrección que como expiación», etc. En cambio, el deseo de que se tenga en cuenta, para decidir el grado de responsabilidad, el de la educación de los acusados, la enérgica condenación de nuestras actuales prisiones, «verdaderas sentinas de corrupción y de escándalo», y el aplauso a las tendencias encaminadas «a movilizar a los criminales», merecen la aprobación más decidida y sincera. ¡Ojalá que de los labios de todos nuestros hombres distinguidos saliesen siempre tan acertadas reclamaciones!

Procuraremos resumir brevemente lo que resta. El capítulo consagrado a la teología no ofrece gran interés: señalemos, sólo de paso, el párrafo en que, para ensalzar el autor la superioridad del catolicismo, exclama: «¿Ofrecerá acaso otra religión un premio mayor a la virtud y un castigo mayor al vicio?» Si debiera así entenderse el sentido de la remuneración en la otra vida, mal podría, a la verdad, compaginarse con el juicio, estampado tres o cuatro líneas después, de que la moral católica es «la más desinteresada». En la ciencia social, que el autor, ni incluye en la antropología (que sería lo

más razonable, pues no es sino la antropología de la sociedad), ni en las ciencias morales y políticas, que es lo más puesto en uso, el discurso tampoco da margen a más detenidas consideraciones. El catolicismo, que «posee fórmulas para resolver todos los conflictos sociales», está llamado a grandes cosas, a su entender, en este punto. El deber del trabajo, su libertad, división y organización con la cuestión de la propiedad son, a sus ojos, los principales problemas de esta ciencia, con lo cual incide en poco disculpable confusión entre ella y la ciencia económica.—El capítulo del arte (estético) está formado sobre la introducción de una reciente *Estética*, a cuyo autor, Mr. Veron, cita el Dr. Martínez Molina, cometiendo luego, en la enumeración que de ciertas series de obras maestras hace, pecados tan reparables como presentar al nivel de Rafael, Beethoven, Mozart y Miguel Angel, a Herrera y a Canova, sin reparar que, sobre todo este último, ni alcanza semejante representación, ni menos merecería el honor de personificar la escultura, como parece dar a entender el modo de indicarlo y la circunstancia de considerar a Miguel Angel como pintor y arquitecto tan sólo. Además, viene tan mal ese culto a Canova con la censura del autor al arte académico, que hace temer que no ha procurado darse clara cuenta de todos estos extremos, irreflexión de que da también señales al caracterizar las grandes creaciones estético-literarias.—Por último,

el discurso concluye, como es uso, diciendo a la juventud que el arte es largo y la vida corta, y exhortándola a que la aproveche lo más posible, respete la tradición, la concilie con el progreso y mantenga «asociada la idea religiosa a la científica», con otras consideraciones igualmente intencionadas.

Desconfiamos de que el extracto que antecede, aunque redactado teniendo a la vista el discurso, y después de más de una lectura detenida, pueda ser suficiente para mostrar el espíritu vacilante e inseguro que en él por lo común prepondera. Vitalismo y mecanismo; espiritualismo (en el más clásico sentido de la palabra) y fisiologismo; aprobación y condenación de las doctrinas trasformistas; confianza y temores respecto de la libre indagación racional; automatismo en punto al alma de los animales y repulsión de las teorías reinantes acerca de los movimientos reflejos; independencia de la enseñanza e imposición de la religión del Estado al magisterio público... son todos términos para avenir los cuales no basta la buena voluntad que en ello pone el doctor profesor.

En general, esta clase de discursos puede decirse—sin ofensa de nadie—que corresponden ya a muy otros tiempos. Formados sobre un tema de mayor o menor importancia, pero en cuya médula no penetran jamás; guiados más bien de una intención literaria y oratoria, cuando no de mero aparato retórico, distan harto de ser obras educadoras y

formales, viniendo a reducirse a meros pasatiempos, con que, aun estando elocuentemente escritos—lo cual no siempre acontece—, gana bien poco la cultura del espíritu patrio. Mal puede ésta acelerarse con vagas declamaciones, de aquellas que un ilustre orador llamaba «respetables generalidades».

¡Qué diferencia con lo que acontece en otros pueblos! En ese mismo día 1.º de octubre se abrían en Londres los cursos de medicina (*Medical session*), y ninguna de las diez inaugurales pronunciadas con este motivo (entre las que hay una de la distinguida profesora miss Pechey, de la *Escuela de Medicina para señoras*), y que casi todas versan sobre la profesión médica, su fin, la educación e instrucción que requiere, su lugar en el organismo universitario, la interesantísima cuestión entre el especialismo y el enciclopédismo en esta esfera, con otros asuntos análogos, ninguna de dichas inaugurales, repetimos, deja de ofrecer un interés real, un calor, una personalidad, una vida, para decirlo de una vez, que jamás se respira en las catacumbas.

Y, por cierto, que la enseñanza médica en Londres ofrece un incremento admirable, que contrasta más y más cada día con el antiguo abandono en que, a fines del último siglo, las clásicas Universidades de Oxford y Cambridge tenían esta clase de estudios (abandono que en Oxford dura todavía). Mientras que Alemania, con 50 millones de habitantes, tiene 21 Facultades de Medicina, Londres, cuya

población es de cuatro millones, posee 11, a saber: las anejas a los hospitales de Middlesex, San Jorge, Santo Tomás, Westminster, Santa María, Charing-Cross, San Bartolomé, el Colegio Real (*King's College*), el de la Universidad, la ya citada Escuela de Medicina para señoras (*London School of medicine for women*) y el Instituto Patológico. La diferencia entre las Facultades londonesas y las alemanas es, con todo, muy grande: aquéllas no poseen rentas propias ni pueden conferir verdaderos grados académicos (prerrogativa reservada a las Universidades antiguas), ni reciben del Gobierno los 60 millones de reales con que el de Alemania atiende a sus 21 Universidades.

Poco tiempo hace, la de Viena, usando el derecho que a todas las de Alemania corresponde, ofreció al profesor de Patología de Strasburgo una cátedra con el sueldo de 5.000 duros; pero entonces, el Gobierno prusiano, o más bien el alemán, deseoso de conservar al reputado sabio en las nuevas provincias conquistadas, prometiéndole gastar cinco millones en un nuevo laboratorio para sus estudios, y el profesor ha rehusado las ofertas de la capital austriaca. Así no es extraño que el profesor Ray Lankester afirme que, en cuanto a la riqueza de investigaciones, Inglaterra recibe de Alemania muchísimo más de lo que en cambio vuelve, y que la-mente los abusos cometidos en Oxford, por ejemplo, donde, sin existir en la actualidad un solo

alumno de medicina, hay profesor que percibe 70 000 reales de emolumentos por una obligación ilusoria. Y aun en Londres mismo, todavía los estudios médicos esperan la compensación (40 millones) que el Estado les debe, a causa de los bienes legados a fines del siglo xvi por sir Thomas Gresham, y fraudulentamente cedidos a la Corona en el último siglo por las Corporaciones a quienes estaba encomendada su administración.

Mas si alguno de estos espíritus pseudo-patriotas que abundan en todas las naciones, tanto más cuanto son más incultas, tomase nota de estos y otros abusos, para consolarnos de nuestro propio estado, vuelva la hoja y considere que la historia de las ciencias de la naturaleza no podría hacerse sin mencionar a la Inglaterra de Lyell y de Darwin, para no citar el numeroso catálogo de los triunfos que en aquel noble suelo ha logrado el hombre sobre el mundo físico. Enmudezca, pues, la gárrula petulancia y trabajen más y más nuestros investigadores por que España pueda cooperar pronto al progreso científico, en justo agradecimiento para los demás pueblos cultos, aun a riesgo de que otro discurso académico, nuevo tributo oratorio a la gran causa del *in medio virtus*, los coloque más bajo todavía de lo que el Sr. Martínez lo ha hecho, por su «insaciable pasión», sin que, de seguro, falte tampoco entonces quien, huyendo de interpretaciones y distinguos, tome a la letra la censura de la solícita

Marta, o aquel otro consejo de los lirios, que están tan bien vestidos, y, sin embargo, son tan holgazanes.

Créanos el Dr. Martínez Molina: no es en España donde se necesitan *Sociedades de templanza* para que los hombres se abstengan de un excesivo celo por la verdad científica.

(*El Pueblo Español*.—12 y 15-X-1878.)

SOBRE LA INSTITUCIÓN Y EL CONSERVATORIO

Pasan en este país tan pocas cosas, de aquellas, a lo menos, que pueden ser objeto de estas cartas, o lo que vale lo mismo, es tan exiguo todavía el movimiento de nuestra cultura intelectual, que a nadie extrañará, probablemente, si tratamos aún de discursos e inauguraciones. Viene a ser esta época para nuestro pueblo, como para los de análogo clima y análogas costumbres, lo que podría llamarse el «año nuevo del espíritu», es decir, el período en que el regreso a la vida urbana, tan distante y separada entre nosotros de la rural, con gravísimo daño de una y otra, renueva la comunión social del pensamiento, abre las puertas de las instituciones y lanza a los vientos de la publicidad la palabra hablada y la escrita, templado y preparado ya el espíritu en el seno de la naturaleza.

Los libros, los descubrimientos, las señales de la iniciativa original de nuestro genio, que aun dormita en los limbos de la vida a la muerte, escasean por ahora, salvo en la esfera del teatro. Si, en cambio, los cuerpos científicos de todas clases comienzan sus habituales tareas, tomemos acta de las fies-

tas con que los reanudan, tanto más íntimas y solemnes cuanto menos aparatosas y exteriores, y llamemos hacia esos institutos la atención que merecen los centros donde se educa nuestra juventud o se pretende, con más o menos fortuna, velar por la ciencia, la industria o el bello arte.

Pertenece, sin duda, a las primeras la *Institución Libre de Enseñanza*, cuyo objeto ha caracterizado con todo acierto su distinguido profesor de derecho internacional privado, D. Justo Pelayo Cuesta, en el discurso inaugural que el día 15 ha leído como rector de aquella escuela en el actual año académico. En él se congratula del lento, pero seguro éxito con que va arraigando una corporación que ve aumentar cada día el número de sus alumnos y sus favorecedores, contando hoy 558 socios y superando en concurrencia y en medios de enseñanza, con sólo dos años que lleva de vida, a muchos centros públicos de índole semejante.

La razón de esta prosperidad la ha dado con gran exactitud el nuevo rector. «Extraña y superior a todo exclusivismo intransigente, esta institución cifra... su existencia en la libertad científica..., con nadie controvierte, a nadie disputa preferencia ni imposiciones autoritarias. Enseña, dentro del círculo de los estudios que abarca, las verdades ya definitivamente adquiridas por la ciencia y *los medios humanos de llegar a igual conocimiento de las verdades aún desconocidas o discutibles...*» Y

luego añade: «Sujetar la enseñanza a las prescripciones de un canon oficialmente determinado, ya sea impuesto éste por el Estado o por una escuela filosófica, o un partido político, o una religión positiva, cualquiera que ella sea, es fijar límites... al natural desenvolvimiento de la inteligencia humana..., limitación anticientífica y absurda..., contraria a los intereses mismos... que se pretende amparar, porque... la ciencia comprimida... o muere o se subleva...» Este franco y enérgico lenguaje, en labios de un jurisconsulto tan reputado, de un senador perteneciente a los partidos conservadores, de un hombre encanecido en el servicio de su patria y de los grandes intereses sociales, define la naturaleza de la *Institución Libre*, donde no sólo se exponen las «verdades conocidas», ministerio propio de la enseñanza elemental, y único para el que, después de 1875, ha quedado autorizada, bajo solemnes prohibiciones y conminaciones, toda nuestra instrucción oficial, aun en sus grados superiores y más conspicuos, sino que se enseña a indagar esas mismas verdades, a coadyuvar a la obra universal de su construcción en la ciencia, para que dejemos un día de ser meros repetidores serviles de las investigaciones de otros pueblos.

Este espíritu de libre indagación, que en Alemania, en Inglaterra, en Bélgica, en los Estados Unidos, en Suiza, en todas partes se considera como el primer deber del científico, y que en la misma

nación vecina, cuyas facultades académicas son víctimas de un mecanismo rutinario, se ha temido, sin embargo, apagar, custodiándolo al menos respetuosamente, aunque no sin eclipses y sin inconsecuencias, en el Colegio de Francia, en la Escuela de Altos Estudios, en el Museo, en el Conservatorio de artes, en suma, en esos cuerpos que han mantenido el honor de la ciencia francesa, tan gravemente comprometido sin ellos; este espíritu, al cual debe la historia intelectual del mundo sus grandes hechos y todos sus nombres ilustres, no se cultiva en España hoy por hoy, para nuestra mengua, más que en un solo centro docente, en aquel donde el profesor es absolutamente libre en sus creencias y doctrinas; donde, al lado de la enseñanza elemental, se levanta aquella otra que carece de toda limitación reglamentaria, y en que no ha de atenderse más que al valor de la obra; donde, no obstante sus modestísimos recursos, se estimulan investigaciones originales, que hallan eco y fraternal acogida más allá de nuestra limitada frontera; donde se cultivan estudios desterrados de nuestros programas oficiales, o que jamás lograron verse incluidos en ellos; donde se solicita y obtiene el concurso de las grandes ilustraciones de nuestros más opuestos partidos, que ponen su saber y su palabra al servicio de los más grandes fines; donde se abre, por último, de par en par la puerta, hasta donde sus medios lo consienten, a toda persona apta para enseñar, amparando

de esa suerte ese magisterio de los *privat-docenten*, hoy de nuevo — como era natural — cuidadosamente apartado de nuestras escuelas oficiales, en que, allá por los años de 1868, tuvo la impertinencia de ingerirlo una legislación imprudente, soñando, sin duda, que España estaba ya en Europa, y queriendo sacar tan subversivas consecuencias de esta geografía kraucista, demagógica, atea y revolucionaria.

No se tome a jactancia ni a pueril pesimismo esta pintura. Nuestras corporaciones docentes se honran con hombres distinguidos, y aun con verdaderas eminencias, en los distintos órdenes del saber, mas apenas pueden dar de ello testimonio, cohibidas bajo el peso de imposiciones dictadas por hombres soberbios, poco versados en estos achaques, y que pueden estar seguros de alcanzar el reino de los cielos, si por ventura suya, y a pesar de los clamores de doctos hebraizantes, estuviese bien traducida aquella sentencia de la *Vulgata: quoniam non cognovi litteraturam, introibo in potentias Domini*. Tienen prohibidas tantas cosas, mandadas tantas otras, reglamentadas las pocas lícitas, que todavía les ha dejado una largueza incomprensible, que mal puede imputárseles lo escaso del contingente que aportan a la ciencia. Reducido el profesor a exponer, de un modo más o menos rudimentario, las primeras bases de toda su enseñanza en los estrechos límites del programa que le está asigna-

do, si alguna vez, cediendo a más altos impulsos, se atreve a penetrar en esfera más amplia, ¡qué tristeza no deberá sentir al considerar que sólo por la ilegal tolerancia de sus jefes puede prestar con sus indagaciones, su meditación o sus experimentos algún servicio tímido a la obra de luz y de paz a que la ciencia le invita!

De otra inauguración hablaremos aún, y no será la última. El antiguo Conservatorio de María Cristina, la Escuela de música y declamación también ha reanudado sus tareas, harto menos fecundas de lo que un disculpable optimismo sugiere a su director, al Sr. Arrieta, cuyo discurso, consagrado a rendir un tributo de respeto a la memoria del maestro Eslava, de la princesa que dió su nombre a este Instituto en 1830, y de la infortunada reina Mercedes, así como a congratularse de los sucesos prósperos que doquiera columbra el buen deseo de su autor, no ofrece, por su índole, grave materia de aprobación ni de censura. Sólo comparando las esperanzas que en cierto tiempo despertara el nombre del Sr. Arrieta, con el estado actual de una Corporación a cuyo espíritu mejor cuadraba el nombre de Conservatorio que el de Escuela, y cuyos frutos siguen siendo tan altamente discutibles, se agolpan al ánimo consideraciones cuyo sentido no es, ni con mucho, tan consolador como el de la oración que nos ocupa. La impresión que ésta deja es la de que, al parecer, ninguna reforma cabe ya

introducir en aquel centro, una vez concluído el salón-teatro, «merced a la resuelta, constante y valiosa protección» de «el noble Conde de Toreno». Mas ya que nuestra escuela se halla organizada principalmente sobre el patrón francés usual en toda nuestra enseñanza, el reciente decreto de 9 de septiembre, en que el Gobierno de la República vecina ha reorganizado y ampliado el Conservatorio de París, no dejaba de prestar fácil ocasión para significar, aunque fuese con las más conservadoras reservas, el deseo de que se siguiese un tanto aquel ejemplo. Cuando menos, ¿no podría haber recordado el Sr. Arrieta, sin cometer ningún execrable crimen, que todavía está por realizar algo más importante tal vez que la conclusión del salón-teatro, a saber: aquel decreto de un Gobierno también republicano, el cual instituyó en la Escuela que el Sr. Arrieta presidía, y preside, una cátedra de estética y literatura musical aun no provista? Precisamente Mr. Bardoux acaba de crear—entre otras— dos clases de historia de la música y de historia y literatura dramáticas. ¿No siente, además, el Sr. Arrieta que una institución privada, la Academia de Santa Cecilia en Cádiz, cuyo próspero estado (unos 700 alumnos) habrá podido pasar inadvertido al celo del Director de nuestro primer Instituto musical, se le haya anticipado desde hace tres o cuatro años a crear clases teóricas (Historia Universal, Acústica, Estética e Historia de la Mú-

sica, e Historia general de las Bellas Artes), comprendiendo discretamente lo funesto de la general incultura de nuestros artistas—con cortísimas excepciones—y aspirando a remediarla por medios de tan pausado como seguro influjo?

Acaso el Sr. Arrieta, desestimando el valor de esta clase de estudios, ¿podría creer que nada hay tan natural como el que un músico desconozca teórica y prácticamente la historia de su arte, la serie de sus grandes obras, el carácter y estilo de las diversas épocas, todo aquello que, por ejemplo, con tanta modestia y tan general aplauso, ha enseñado el Sr. Rodríguez, una de nuestras primeras ilustraciones, en la Institución Libre de Enseñanza? ¿Será indispensable que los artistas de este género ignoren las bases físicas, fisiológicas y estéticas de la música, los nombres de los investigadores, filósofos, naturalistas, críticos, que han consagrado a descubrirlas improbos esfuerzos? ¿Valdrá más el artista mientras más ignorante, rudo, iliterato y desnudo de ideas, y vendremos a parar en que la instrucción y los estudios empobrecen el espíritu, agostando los gérmenes del genio? Pasaron aquellos tiempos en que las cándidas teorías románticas imaginaban que Mozart y Rossini cantaban como los pájaros (cuya reputación ha disminuído bastante); hoy ya Hartmann, Helmholtz, Taine, Dreher, todos los que más o menos propenden a considerar la obra del genio como fruto de un misterio sagra-

do, se afanan por reivindicar, no obstante, el valor de la reflexión y del estudio, para dar a ese fruto suelo favorable en que pueda desarrollarse libremente.

El mismo instrumentista, ¿cómo ha de interpretar jamás con discreción las obras de otros tiempos, sin conocer su cultura, sus ideas, su estilo y modo de concebir las cosas, de vivirlas, de expresarlas? Así es, por desgracia, tan frecuente verse obligado a sufrir una ejecución insípida, o que destroza por completo el carácter de la composición musical, y que, por ejemplo, en un minué de Haydn despliegue un mal aconsejado pianista la sonoridad propia de una de esas estupendas fantasías de Lizt o Thalberg, o el tono plañidero de un nocturno de Chopin. ¿Qué tiene que ver con esas delicadezas de interpretación—sin la cual ésta jamás será sino un oficio ordinario—el mero mecanismo, que a veces tenemos, sin duda, ocasión de admirar en los alumnos de nuestro Conservatorio? Y puesto que nada de esto importe: cuando la educación del artista deba reducirse a ese mecanismo, ¿nada hay que hacer desde este punto de vista técnico en nuestra Escuela de Música? ¿En nada podría imitarse—ya que el crear parece tan difícil y arriesgado a nuestros prudentes del día—siquiera la organización actual francesa? El arte del acompañamiento, con el de la trasposición a primera vista y el arreglo de la partitura completa, ¿se enseñan

entre nosotros? ¿No es público, y harto lo hemos visto en los concursos anuales, que nuestros alumnos más aventajados apenas leen de repente las cosas más sencillas, cuanto menos trasportan? Prescindiendo de museos y de la enseñanza de ciertos instrumentos, ¿tenemos clases de conjunto por las cuales tanto tiempo ha se viene clamando, así en el canto como en la música instrumental? ¿Es fácil de esta suerte poseer buenos cuartetos, buenas orquestas, buenos corales, buenos directores? Suponiendo que los aplausos del Sr. Arrieta en este particular sean por extremo justos, y óptimo cuanto poseemos en Madrid, ¿tenemos tantos lugares, públicos o privados, en que oír música *di camera*? ¿En qué estado se halla la enseñanza de la declamación lírica, que en el curso pasado ha llegado a contar la inmensa concurrencia de un alumno y siete alumnas? Situación tanto más de extrañar cuanto que, a juzgar por el repertorio que en los ejercicios de canto se revela, no se quiere educar sino cantantes dramáticos, error gravísimo, que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en que el gusto y cultura de nuestro pueblo, en punto a canto, se halle exactamente en el mismo grado en que, por respecto a música instrumental, se encontraba antes del renacimiento del de la música clásica, y aun quizá de la época intermedia de Chopin y de Thalberg, esto es, del nocturno y de la fantasía sobre motivos de ópera.

Y si, ya que hablamos de teatro, dirigimos, para concluir, una mirada compasiva a las clases de declamación hablada, ¿qué diremos? En Francia, esta enseñanza comprende la lectura en alta voz, la pronunciación y la declamación propiamente dicha, las maneras y actitud (*maintien*), y hasta la esgrima para los hombres. No son éstos los únicos estudios que un actor, lírico o dramático, necesita; sin la indumentaria, la historia general del arte, la de los usos y costumbres, la *mise en scène*, etc., ¿puede haber, por ejemplo, un director regular de obras teatrales? Pero si compara las clases, así técnicas como literarias, que hoy tiene en Francia a su disposición el actor con la instrucción que en ambos respectos le suministra la Escuela de Madrid, ¿qué esfuerzos habrá de hacer el Sr. Arrieta para consolar a la numerosa falange cuya educación dramática dirige! Aunque, después de todo, vivimos en un valle de lágrimas, y el distinguido maestro, tan amante de la lengua trasalpina, piensa quizá piadosamente en sus adentros, con el poeta de Recanati, que nada puede dar a sus discípulos mejor que este consuelo:

*altro ufizio più grato
non si fa da' parenti alla lor prole.*

Tememos, sin embargo, que los alumnos del Conservatorio preferirían cosa de mayor sustancia.

(*El Pueblo Español*.—23-X-78.)

SOBRE PUBLICACIONES DE HISTORIA

En el renacimiento actual de nuestros estudios, uno de aquellos a que ha tocado mejor parte, en punto a cantidad, por lo menos, es el de nuestra historia. A más de las publicaciones de la Academia consagrada a su cultivo y que podría prestar más útiles servicios a sus fines, si no participase, aunque ciertamente en menor grado que sus hermanas, de las imperfecciones de este género de Olimpos y si no contase en su seno tan corto número de hombres competentes, estorbados por una muchedumbre de personas oscuras, cuyos nombres, mezclados con aquéllos, parecerán pseudónimos a la posteridad, aparte los esfuerzos crecientes de otras corporaciones privadas u oficiales por favorecer este linaje de estudios, ya en general, ya con relación a nuestra literatura, o a las bellas artes, o a la Geografía, una tendencia laudable impulsa la publicación de libros y documentos llevados a cabo por particulares, y que da testimonio del interés que ha comenzado a despertarse hacia la historia patria. De este despertamiento somos, ante todo, deudores a tantos extranjeros, más o menos doctos, cu-

vos estimables, y a veces eminentes trabajos han estimulado el celo de nuestros compatriotas; mejor dispuestos hoy, a favor de una ilustración más completa y difusa cada vez, para entenderlos, contradecirlos e imitarlos; y no sería difícil, ciertamente, pronunciar los nombres de aquellos escritores extraños que, señaladamente en lo tocante al desenvolvimiento de nuestras letras, o al de nuestra civilización, o al de los más culminantes sucesos de nuestra vida política—los órdenes quizá donde hoy es más activo ese interés—, han prestado a nuestra cultura nacional ese doble servicio de cooperar a que se esclarezca nuestro fantástico pasado y de excitar entre nosotros un movimiento que alguna vez—las menos, en verdad, todavía—ha producido consecuencias fecundas, dignas de sus más autorizados precedentes. Y tanto es así, cuanto que en aquellas esferas donde más escasean trabajos formales de escritores extranjeros, como, por ejemplo, acontece respecto de nuestras artes e industrias, la literatura indígena se halla distante de alcanzar el desarrollo que en las anteriormente citadas; no encontrando en los trabajos de Viardot, Stirling, Giraud de Prangey, Street, Guhl, Passavant, etcétera (los más de los cuales, aun siempre merecedores de estima, están lejos de ser fruto de propios estudios e investigaciones directas), el poderoso estímulo con que despertaron nuestra soñolienta actividad Schlegel, Böhl de Faber, Bouterwek, Grimm,

Díez, lord Holland, Sismondi, Dozy, Prescott, Gachard, Irving, Dunham, Villemein, Baumgarten, Ticknor, Wolf, De Schack, Mignet, De Circourt, De Puibusque, Bergenroth y Rosseeuw de Saint Hilaire.

Por lo demás, nada tiene de extraño este fenómeno. En la sociedad, como en el individuo, y como en todos los seres de la creación, es ley que ninguna nueva vida pueda desarrollarse sino al amparo de otra vida ya más adelantada, cuyo influjo protege y sirve de modelo, a veces hasta en sus imperfecciones, a la del ser naciente. Así, toda pretensión a lo que podríamos llamar generación espontánea de las civilizaciones es hoy tan injustificada respecto de la antigua Grecia, por ejemplo, como lo sería tratándose de nuestra literatura o nuestra filosofía. Y ya que de filosofía hablamos, no estará demás notar cuán extraña aparece, a la luz de este principio, la censura que algunos de nuestros escritores han dictado en estos últimos tiempos contra aquellos que, en el incipiente renacimiento de nuestra cultura científica, han vuelto los ojos hacia los filósofos extranjeros, en vez de volverlos a Lulio, Vives o Pereira, con lo que, de otra parte, no es fácil advertir ganaría cosa mayor la dilucidación de los problemas contemporáneos.

Pero volviendo a nuestro asunto: con la misión natural y directa de ilustrar nuestro oscuro pasado, la restauración de los estudios históricos en

España cumplirá necesariamente otra de suma trascendencia moral. Difícil es que haya en Europa pueblo alguno, sin incluir al francés, ni aun al alemán (que no parece llamado a dar al mundo grande ejemplo de prudente modestia), más vano y engreído con su historia que el nuestro.

Y según acontece siempre en estos casos, los hechos de que más fácilmente se prenda una nación atrasada y que sabe muy poco de su vida anterior son aquellos que con mayor viveza impresionan a espíritus incultos, cuya fantasía, como la del niño, sólo se excita con colores brillantes, grandes dimensiones y ruidos estrepitosos; la cantidad, en suma, sobre el valor cualitativo e interno de cosas de menor apariencia. Así se ha formado entre nosotros, por un proceso análogo al de todos los mitos, una leyenda nacional, tan dramática e interesante como, por desgracia, inexacta. Fruto de las preocupaciones del vulgo, fraguada de una manera instintiva y orgánica bajo el imperio de las condiciones que ha ido atravesando la nacionalidad, de tal modo se ha ido incorporando a nuestra literatura y a nuestras costumbres, que, no ya los escritores sin crítica, sino aun aquellos que aspiran a rectificar esa leyenda, depurando la verdad de los hechos y coadyuvando a poner los cimientos de nuestra historia *real*, todavía le rinden a las veces tributo, sea que no se den de ello cuenta, sea por exceso de timidez que les impide herir de frente aquellas pre-

ocupaciones. No ha mucho que una de nuestras personalidades más esclarecidas, no a la verdad por su gobierno del Estado (en que al fin ha venido, tropezando en todas partes, como hombre sin voluntad y mal seguro, a ser infortunado cómplice de la ruina de su propio ideal), sino por su inteligencia, su palabra y sus letras, el Sr. Cánovas del Castillo, en su notabilísimo prólogo a *La Princesa de Eboli*, de D. Gaspar Muro, luchaba con la general obcecación de nuestro pueblo en punto a *glorias nacionales*, y, deshaciendo valeroso algunos de los rasgos del «mito de Felipe II», afirmaba que «nada hay tan funesto para España como lo que en ella queda aún de espíritu..., semejante al que inspiró nuestra política en los días de aquel rey y de su progenitor.

Y, sin embargo, pocas líneas después añadía: «nada perderá esta *modesta* nación, que fué un día la *grande y prepotente* España de Felipe II, en despedirse con más amor que cólera, por lo mismo que ha de despedirse de ellos para siempre, de principios, sentimientos y hechos, los cuales encierran y constituyen, después de todo, la sustancia del *mejor* siglo de su historia». ¡No valía ciertamente la pena de proscribir con tal crudeza aquella desastrosa política, para venir a rematar en el acostumbrado himno a Otumba, Ceriñola y Pavía! ¡Cuán grandemente acierta el ilustre Spencer al poner en el falso patriotismo uno de los más graves obstáculos para la edificación de la ciencia social!

Si esto acontece con hombres como el Sr. Cánovas del Castillo, juzguen nuestros lectores qué sucederá cuanto se trata del Sr. Barrantes. Acaba este académico de ofrecer al público un libro de *Guerras piráticas contra mindanaos y joloanos*, extracto en parte y en parte copia, según declara, de un manuscrito muy conocido y explotado, al parecer, por los escritores de nuestras Filipinas. El editor, «que conoce a fondo nuestra política ultramontana», al dar a luz este manuscrito, ha intentado, sobre todo, llamar la atención general hacia los precedentes de las cuestiones que de antiguo viene teniendo el feraz archipiélago de las islas vecinas: «Cuestiones que pueden ser para el Gobierno español origen de complicaciones muy trascendentales..., y acaso estén ya siéndolo». Compendia para este fin, en los treinta y cuatro capítulos de sus *Guerras piráticas*, la narración de las principales vicisitudes por que esas cuestiones han ido pasando desde el siglo xvi hasta principios del actual, en cuyo compendio se ha abstenido de rectificar la cronología y de corregir y uniformar los nombres propios y geográficos, sea cediendo a una modestia («aunque estuviera, que lo dudo, a mis alcances»), que no es fácil comprender cómo ha podido vedarle completar su trabajo con todo lo que el asunto requiriese, ni concertar con la afirmación de que «la empresa no ofrecía dificultades insuperables para quien tiene a la mano documentos que ni siquiera

de nombre conoció el autor» (del manuscrito); sea porque opina que tal corrección «desnaturalizaría el carácter de la obra, borraría de ella el perfume de simplicidad... y confundiría lamentablemente las responsabilidades literarias, cuestión de conciencia intelectual, que tiene mucha fuerza» para el autor. Mas en esta segunda hipótesis, ¿por qué no publicar íntegro el texto? El sustituirlo en parte por extractos, el suprimir «por prudencia y patriotismo... innumerables y enojosos párrafos», en que «el manuscrito descubre más espíritu revolucionario que crítico», «¿confunde» menos «las responsabilidades literarias», y deja más intacto ese «perfume de simplicidad», que perdería, por lo visto, el libro si el editor hubiese cometido el atentado de restablecer, v. gr., por nota—como, después de todo, hace a veces—la exactitud de una fecha o la ortografía defectuosa de un nombre? ¡Bravas razones, sin duda, para excusar trabajo! Pero aun así, mutilado y todo (a pesar de las susodichas «responsabilidades»), mucho nos tememos que la lectura del curioso libro que el Sr. Barrantes da a luz no sirva gran cosa para acreditar nuestro gobierno y administración en aquellas islas, del que tan escandalosos hechos refiere, por no haberse atrevido a llevar su *patriotismo* hasta suprimir todo lo que de esto trataba; ni ese sistema colonial español, que él parece no hallar tan defectuoso, ni ese amor a la preponderancia del clero, que le lleva a tratar al erudito

Salvá en términos incalificables (pág. 363), y cuya defensa atraerfa sobre él, en más de una ocasión, el *surtout, point de zèle!* del ex obispo de Antun.

Por ejemplo, dice el anónimo autor del manuscrito: «Sospechóse que los jesuítas querían fundar en Joló otra misión como la del Paraguay», y el señor Barrantes, con las mejores intenciones del mundo, al negar este propósito, afirma que dichos religiosos «no tenían otra pretensión que conquistar almas para el cielo y territorios para España», como si los misioneros paraguayos hubiesen tenido en su sentir diverso género de pretensiones.

Concluye el libro con seis apéndices de documentos, algunos de interés; correcciones y aclaraciones y una tabla general alfabética, y le precede una *Carta nuncupatoria*, en que, salvo el nombre (perfectamente justificado, porque no está bien que los académicos y personas de gusto escriban en *román paladino*), no se hallan noticias ni juicios de importancia. Este volumen es el tercero que publica la *Biblioteca hispano-ultramarina*, después de haber dado a luz el primer tomo de los *Viajes del general Pedro Fernández de Quirós al descubrimiento de las regiones australes* (el segundo y último está en prensa), y el primero también de la *Guerra de Quito por Pedro de Cieza de León*, editados por D. Marcos Jiménez de la Espada, tan distinguido naturalista como versado en este otro linaje de estudios.

Con dos títulos nada menos se ha dado a luz también recientemente una *Colección de autógrafos históricos, mandada formar de Real orden, siendo Ministro de Fomento el Excmo. Sr. Conde de Toreno*, y que consta de *Facsímiles de documentos ológrafos y firmas de personas reales y personajes célebres, presentados por la Comisión Española Universal de París en 1878*. Ya que en estos epígrafes no se ha omitido siquiera el nombre del Sr. Conde de Toreno, cuyos buenos deseos sinceramente aplaudimos,

mais qui vise toujours pour l'immortalité,

ahorrando así un ímprobo trabajo a las venideras generaciones de eruditos, no habría estado demás decir dónde se ha hecho el libro, noticia, por lo menos, tan interesante de saber como la de quién era Ministro de Fomento en España en el año 1878. Comprende la *Colección* 50 hojas fotolitografiadas, en que se insertan 22 autógrafos de *personas reales* — de España, debió añadirse —, desde Don Juan II hasta el inolvidable Fernando VII, del cual incluye la carta al Duque de Angulema en el famoso año de 1823; cuatro de *reyes extranjeros* (entre ellos María Estuardo); once de *personajes españoles* (desde Gonzalo de Córdoba al Ministro Valdés, 1797), y dos láminas de firmas; desde luego, se comprende que algunos documentos ocupan más de una hoja. Las fuentes de donde todos ellos se han

tomado son: el Archivo central de Alcalá, el general de Simancas y las colecciones particulares de los Sres. Gayangos, Zabálburu, Marqués de Alcañices y Sancho Rayón. La publicación es interesante, aunque no lo sean, ni con mucho, todos los papeles en ellas comprendidos, ni estén acompañados de sus traducciones, necesarias para utilizarlos cómodamente, aun las personas más versadas en paleografía, y no digamos de la «Suscripción del rey Boaddil *el Chico* en las capitulaciones estipuladas para la entrega de Granada» (hoja XLVII), que, por cierto, debió incluirse entre los autógrafos de personas reales de España, ni se hallen siempre bien ordenados, como acontece con esta última y con las láminas XXVI y XXVII. En realidad, tal cual es la *Colección de autógrafos históricos*, más parece un cuaderno de curiosidades paleográficas para ejercicios de lectura en las escuelas que una serie de datos formales para el historiador, como, sin embargo, parecía prometer su título.

No menos reciente es la aparición del tomo III de las *Crónicas de los reyes de Castilla, desde Don Alfonso el Sabio hasta los católicos Don Fernando y Doña Isabel*, colección ordenada por D. Cayetano Rosell, y que se cierra con este volumen, destinado a terminar también, según parece, la antigua *Biblioteca de autores españoles*, de Rivadeneyra, de la cual sólo falta dar a luz el tomo de *Índice general*. El que ahora nos ocupa com-

prende cuatro crónicas, referentes dos al reinado de Enrique IV y dos al de los Reyes Católicos. Son las primeras el *Memorial* de diversas hazañas, de Diego de Valera, nunca hasta hoy publicado, y la *Crónica*, de Diego Enríquez del Castillo, capellán y cronista del rey.

Las segundas son las de Hernando del Pulgar y la del cura de los Palacios, Andrés Bernáldez, cuya primera edición de Granada (hecha, si mal no recordamos, por el librero Sr. Zamora, que tuvo la feliz ocurrencia de darla a luz en las cubiertas de un libro por entregas), moteja duramente el Sr. Rosell, sin creerse obligado a advertir al par tan curioso antecedente y lo que mueve a gratitud. Acompañan al escrito de Pulgar, impreso ahora en vista de la edición de Valencia, de 1780, dos apéndices: los *Anales*, de Galíndez, que ya dieron a luz en su colección los Sres. Salvá y Baranda, y antes que ellos, una continuación a Pulgar, que llega hasta la muerte del rey católico, y que ha sido tomada de la biblioteca del Duque de Osma. Por el juicio tan pésimo que del mérito e importancia de ese primer documento tiene el Sr. Rosell, y que con tan mal humor en su prólogo expresa, arremetiendo contra quien se lo recomendara, no es fácil colegir el fin con que lo haya incluido en el volumen, como no sea por no haberse enterado previamente de él, cosa, por otra parte, imposible de concebir en persona tan respetable como el director de la Biblioteca Nacional.

Mas pensar que en la de *Autores españoles* (desgraciadamente, no exenta de este género de pecados) se ingiera «una relación insulsa, pesadísima..., en que el texto ofrece tantos tropiezos como palabras, y un criterio tan vulgar y tan insensato que no sabemos si provoca a risa, a asombro o a indignación», con plena conciencia de ello y con el extraño fin de dar «una muestra del espíritu religioso y político que animaba al vulgo de aquella época y de la fraseología que empleaba al discurrir sobre estas materias», es no menos difícil, cuando tanto ha podido publicarse digno siquiera de ser leído, y cuando ha prescindido el Sr. Rosell de la *Crónica* castellana de Alfonso de Palencia, que tampoco ha sido impresa, sobre la cual discurre brevemente y que, de seguro, por descuidada y torpe que fuese la mano del verdadero autor o traductor que la sacara de las *Décadas latinas*, no será inferior a la del anónimo que trazara la continuación a Pulgar. Y por cierto, ojalá veamos algún día impresas en lengua vulgar esas *Décadas*, obra del generoso defensor de los judíos contra las brutales matanzas de Córdoba y Sevilla, y del que es tal vez el más importante cronista de su tiempo, cuyo trabajo han explotado Valera y Galíndez en los términos que el Sr. Rosell reconoce.

Igual servicio esperan, entre otras, la *Historia* del arzobispo D. Rodrigo, que no se ha impreso aún en castellano, a pesar de que existe una traducción

antigua de ellas; la *Crónica general* del rey sabio, de la cual no poseemos todavía una buena edición, y la *General e grand estoria* del mismo rey. Y bien merece consignarse aquí, de paso, la opinión de un docto y discretísimo historiógrafo sobre la admiración que produce ver cómo el genio de Don Alfonso se adelanta en el siglo XIII a acometer en la obra últimamente citada una empresa que todavía aguarda quien le dé cima entre nosotros, esto es, a escribir en castellano una *Historia universal*; ya que (aparte de compendios de texto y de traducciones) el único libro de importancia quizá que de este género conocemos, el del malogrado D. Fernando de Castro—hasta hoy sin igual tal vez en Francia misma, salvo el tomo I—, se halla aún incompleto. Este exclusivismo, y como egoísta afición a nuestras cosas particulares, que tanto contrasta con el celo de otros países por nuestra propia historia, celo que hoy mismo en Inglaterra engendra las importantísimas publicaciones del ilustre Gayangos, no nace de ningún defecto de nuestro carácter nacional, mas tan sólo de nuestra ignorancia e incultura, que apenas nos ha consentido interesarnos por lo propio, cuanto menos por lo extranjero, y menos por lo universal todavía.

Bien venidos sean, pues, cuantos se proponen la fecunda empresa de disminuir esa incultura, acortando especialmente y a la par con ella el imperio de la leyenda en nuestra historia. Para este fin, po-

cos trabajos serán tan útiles como la publicación de documentos, que constituyen las bases indispensables de esta clase de estudios; bases sin conocer las cuales, ni puede formar cabal juicio de las conclusiones y doctrina del historiador el público que de tales cosas trata, sujetándolas a prueba con sus antecedentes, ni crecer cada día este mismo público, y con él el número de los que se sienten estimulados a tomar parte en tan nobilísima obra. Precisamente, mientras en las ciencias filosóficas abiertas siempre a la razón, son por esto menos temibles los extravíos, que una meditación atenta puede descubrir y rectificar por sí sola, en las históricas, como dondequiera que la experiencia exterior y ajena interviene, ejerce un peso verdaderamente formidable la autoridad personal del escritor, cuya veracidad, crítica y buen testimonio no es dado aquilatar al lector las más veces.

Ahora bien, la publicación de documentos tiende a limitar esta inferioridad de los estudios históricos, trayendo a la vista de todos pruebas que, de otra suerte, sólo a muy pocos es dado conocer y apreciar. Por esto, a pesar de las imperfecciones que hemos creído censurables en ellos, aplaudimos la aparición del libro del Sr. Barrantes, como la del volumen de *Crónicas* del Sr. Rosell, y casi casi, la de los «ológrafos» dados a luz, no sabemos dónde ni por quién, pero «siendo Ministro el Conde de Toreno».

(*El Pueblo Español*.—31-IX-1878)

EL ATENEO DE MADRID Y EL SR. MORENO NIETO

Tiene razón el Sr. Moreno Nieto. El Ateneo, cuya dramática historia ha contado de un modo tan admirable el Sr. Labra, es «una tribuna abierta para las grandes ideas y para todas aquellas cuestiones que van preocupando a las gentes». Ha sido el primer Centro importante de cultura que la iniciativa particular de nuestros tiempos formó en España y uno de los más eficaces influjos para el desarrollo del espíritu liberal; por donde difiere tanto de nuestras Academias oficiales, y, sobre todo, de aquellas tres cuyos respectivos asuntos más directamente corresponden a los de sus secciones: la Española, la de Ciencias Morales y Políticas y la de Exactas, Físicas y Naturales, que, en punto a insignificancia y discutible utilidad, aventaja, sin duda, aun a la primera. Y así, la inauguración de sus trabajos excita poderoso interés en todos los Círculos de nuestro movimiento intelectual, y el discurso que sus presidentes leen sin aparato en estas ocasiones constituye un acontecimiento, cuya trascendencia, mayor o menor, al compás de su mérito, no es lícito desconocer, sin embargo.

En cuanto al Sr. Moreno Nieto, actual jefe de esta Asociación (de que es tal vez el más asiduo miembro) y uno de los hombres más respetados y queridos en ella, no sólo por su elevada inteligencia, prodigiosa palabra y amplísima extensión de cultura, sino por su noble carácter, ingenuidad y sencillez; profesor altamente reputado, político, orientalista, versado, a veces de un modo sorprendente, aun en aquellos estudios que más se apartan de su predominante inclinación por los filosóficos y sociales, su destino en el mundo es ser, ante todo, orador, y orador del Ateneo; pudiendo asegurarse que este Cuerpo ilustre llega en él, como la nación en el monarca de Hegel (comparación que de seguro no disgustará al interesado), a adquirir conciencia de su personalidad; es el verbo del Ateneo, hecho hombre. Precisamente de esta condición, menos rara en nuestro país—sea desgracia o fortuna—que en otros del mundo civilizado, nacen las excelencias, como los defectos que suelen achacarse al antiguo Rector de la Universidad de Madrid, y hasta esa cierta incorrección en su estilo cuando escribe, que con desmedida acritud a veces se le ha echado en cara, y que en pueblos más graves, aunque no por eso menos artistas—v. gr., en Italia—, hallaría mucha mayor indulgencia.

Procuraremos dar una idea sucinta de su último discurso.

Dos partes ofrece: una, destinada a exponer la

característica y génesis del liberalismo; estudiando, en la otra, la división de los partidos liberales. En la primera, distingue entre el liberalismo, como principio general, que «ha conquistado pleno derecho de ciudadanía, y forma a la hora presente la base de todo el derecho público europeo», y la democracia, que «todos aceptan, a título de tendencia», aunque muchos no creen sea capaz de dar, «desde ahora, forma a la sociedad». Entrando a determinar los caracteres de aquél, halla que son: la concepción del individuo como fin, y de la sociedad como medio; el reconocimiento de la libertad de cada uno de éstos, mientras no perturbe «a los derechos iguales de otros ciudadanos...» o «el orden general»; la defensa de una ley de evolución progresiva, «imposible sin la libertad»; la creencia en la armonía fundamental entre todas las fuerzas de esta evolución, cuyas perturbaciones «en ciertos períodos críticos... vienen a resolverse de suyo y por virtud de esa misma libertad»; la independencia de la obra y vida social, que no nace del Estado, «aunque influida y condicionada» por él, sino de «los individuos», con el límite consiguiente de sus funciones, que, por último, pide se organicen, «como expresión de la razón general y de la conciencia de la Nación». Por respecto a la génesis del principio liberal, expone, ante todo, el autor el sistema histórico de la Edad Media, que define «con el nombre de *absolutismo*». Los elementos de este sistema

son, en su sentir: el ideal cristiano, según y para el cual «estaba la sociedad organizada principalmente»; la negación de la libertad, sometida a la imposición autoritaria del Estado; la Monarquía y el poder eclesiástico, como forma política de esa concepción. Así, la Monarquía absoluta fué un producto de los siglos medios.

A pesar de la grandeza de ese ideal, exclama el Sr. Moreno Nieto: «¿Qué hubiera sido de la Europa, encerrada en los antiguos moldes, privada de luz, y de aire, y de movimiento, y sin ese principio de la libertad, que todo lo renueva y transforma?» Por esto y, «en gran parte, por la oposición de los poderes antiguos, la revolución religiosa y científica produjo la secularización del Poder público, y el sistema liberal «ha triunfado definitivamente». La Monarquía, o «ha desaparecido» o «se ha sometido», o ha hecho, cuando menos, «alianza con la soberanía de la razón»; sin que le sea dado oponerse «a las corrientes de la opinión y a las verdaderas aspiraciones de los pueblos». «En cuanto al ideal religioso de la Edad Media, el pensamiento se ha desviado hace tiempo de aquella su antigua concepción... y ha dado a la Europa un ideal social y humanitario más amplio»; debiendo procurarse la supresión de sus errores y contradicciones, «por un desarrollo continuo... dirigido en parte por la idea cristiana, con sus máximas sublimes y sus austeras virtudes... Esa oposición que... viene mostrando

Roma .. a la que llamamos civilización moderna... hace una triste impresión... Por dicha..., un espíritu de tolerancia y de mansedumbre se siente ya circular por el mundo... ¡Ojalá que el liberalismo... comprendiese cuánto importan el respeto a la idea y a la autoridad cristianas!...» Así concluye la primera parte del discurso.

Comienza la segunda, distinguiendo a los partidos liberales en conservadores y radicales. El liberalismo descansa en la idea de la libertad; la democracia, en la de igualdad, inclinándose, además, a las muchedumbres y «a poner su interés por cima de los demás». Pero así y todo, «la democracia es hoy la gran aspiración, doctrina generosa... suprema y definitiva tendencia de la Historia». La escuela democrática — nombre que (a pesar de cierta protesta incidental, pág. 31) parece entender el señor Moreno Nieto como equivalente a radical -- se divide en democrático-liberal y democrático-socialista. Cuanto a la primera, «se ha engendrado en dos corrientes... la economista y la democrática»; ésta, «más política que social», aquélla «más social que política»; y juntas «han venido a formar un solo partido, el liberal democrático, el más activo y... poderoso de Europa... apenas si los principios conservadores encuentran animosos valedores». Su carácter «consiste en querer realizar de una vez todo el ideal... Para ella, nada de transacciones... combate todo lo que aun existe como producto de tiempos

que pasaron»; pone, en lugar del orden divino de la Iglesia, «un orden puramente racional y humano», afirmando que todo el derecho debe tomar «carácter exclusivamente civil». Cambia también el centro de la soberanía, reputándola «inmanente en la nación... como conjunto y universalidad de los ciudadanos, sin distinción de clases ni jerarquías»; se inclina a la preponderancia de la plebe; reniega de los antiguos poderes, y «se distingue por el odio con que persigue a la Monarquía», la aristocracia, la clase media; sosteniendo, en lo demás, «el individualismo economista».

Pero estos partidos, de cuyos frutos hace el autor brillante apología (p. 30-31), ofrecen grandes peligros y «comprometerían... la obra liberal». Todas las grandes reformas iniciadas por ellos «se han llevado a cabo por partidos conservadores, o al menos con su concurso», mediante un desenvolvimiento gradual y continuo; habiéndose transformado esos partidos con espíritu «altamente liberal y democrático». A nombre de este espíritu, entra el Sr. Moreno Nieto a combatir la solución de la democracia liberal, «o séase la república democrática», que entregaría el Poder a las muchedumbres ignorantes, ora se proclame aquélla legaimente, ora por el triunfo de una revolución; y la ignorancia y la torpeza de estas muchedumbres las hace incapaces para el delicado arte del gobierno. Ni es menos grave la inclinación de las democracias «a la violencia y la

tiranía»; su odio a «los grandes caracteres e individualidades poderosas», y todas aquellas condiciones, en suma, por donde la democracia no puede resolver los problemas de «la vieja Europa», sociedad tan distinta de los Estados Unidos. Y aunque no desconoce «que el ideal democrático se ha depurado en la ciencia», y que la democracia «moderna» consagra los derechos de la personalidad, y desea «acabar con los hábitos temerarios» y los «procedimientos revolucionarios», la república «conservadora» es sólo una triste ilusión, que servirá de puente a la «democracia socialista». Porque el socialismo antiguo está vencido; pero no el moderno y de la cátedra; sobre que las clases conservadoras, que podrían evitar el triunfo del socialismo, no tienen para qué sujetarse a la dirección de «los nuevos apóstoles de la República», que difícilmente lograrán su adhesión leal y sincera.

Demás de esto, el sistema monárquico constitucional «¿no da garantía a todos los derechos?» Admite «todas» las libertades, la descentralización, la intervención del pueblo en el Gobierno, el jurado, la mejora de las clases menesterosas, la soberanía nacional, inmanente en la sociedad, que considera, no como un agregado, sino como un organismo, en el cual, el poder se determina por sí propio, «ordenando y mandando», aunque «influido» por la conciencia pública. La monarquía es, pues, conforme a este concepto, la institución que mejor guarda el

orden, la más impersonal e imparcial, la más flexible, amparo de «las clases oprimidas», punto de apoyo para todas las evoluciones de «un desarrollo interior y orgánico». «Los demócratas italianos y los ingleses, aceptando la monarquía... provisional, han podido realizar sin trastornos importantísimas reformas». Además de la monarquía, hay que conservar, en oposición a las tendencias democráticas y niveladoras, un «elemento aristocrático... no una clase o casta privilegiada... sino conservar y respetar las superioridades legítimas», con «aquellas otras que... llegaron a constituir una nobleza hereditaria, a la cual podrían otorgarse funciones... a título gratuito... para el bien general».

Por último, el discurso concluye con el examen de la política religiosa de la democracia liberal. Esta «ha nacido en medio de la corriente racionalista»; niega «de ordinario lo sobrenatural y divino positivo» y es, no ya indiferente, sino hostil a la Iglesia (católica), a la cual pone «fuera del derecho común», negándole «el agua y el fuego». La escuela conservadora, por el contrario, aunque rechaza «la pretensión del poder eclesiástico de dominar al soberano temporal» y cree «insuficiente el ideal cristiano, en cuanto... a la vida exterior y civil y a la definitiva ordenación de la humanidad», y por más que «procure dirigir la sociedad con... el sentido de lo que se llama poder civil, declara que todo Estado... debe tener una creencia socialmente recono-

cida y proclamada... que la Iglesia cristiana... contiene... el ideal moral y religioso más puro que ha visto la historia... y penetrado de los grandes servicios que a la civilización... puede prestar la Iglesia católica... cree que debe ayudarla y protegerla». El catolicismo es «una gran fuerza resistente y conservadora... o viene pronto un renacimiento religioso, o el mundo ha de presenciar catástrofes inauditas... La lucha terrible y sangrienta de las clases ricas y las menesterosas, sólo se conjurará, si... el cristianismo se interpone entre esas clases».

Buscando en los términos de este discurso la solución de la cuestión política, anhela, por último, el Sr. Moreno Nieto «que los partidos dejen de ensangrentar los caminos por donde va la humanidad» y fien el triunfo del progreso sólo a procedimientos pacíficos.

Tal es el espíritu de la oración que nos ocupa, una de las más importantes, sin duda, que ha pronunciado su autor, sobre todo en la segunda parte, y no obstante, la falta de precisión de que en ocasiones adolece, las contradicciones, más aparentes y por descuido en la forma, que reales e internas, y algún que otro pasaje, cuyo tono excesivo, rayano en la declamación, estaría mejor en uno de esos revulsivos conservadores, con que los ministros suelen reanimar, algo bruscamente, el adormecido celo de sus mayorías rurales.

Graves diferencias, en más de un punto, nos

apartan del Sr. Moreno Nieto; pero, demás que ni al público interesa averiguar esta discrepancia, ni es lícito abusar de la generosa hospitalidad que a estas cartas *El Pueblo Español* ofrece en sus columnas, la misión del crítico, en punto a cosas de pensamiento, como de sentimiento y de arte, no consiste tanto en juzgar según una doctrina personal, oponiendo teorías a teorías, cuanto en acudir, ora a aquellos principios de sana razón común que nadie controvierte, ora a los del autor mismo, cuya obra estudia. Por todo ello, y dejando a un lado otros muchos problemas de interés, nos ceñiremos a llamar la atención de nuestros lectores sobre alguna parte del discurso. Y ante todo, lo tocante a religión y política religiosa. Cuando el Sr. Moreno Nieto afirma que el ideal cristiano «se había enseñoreado de las almas» durante la Edad Media, no es fácil halle hoy quien, sin discusión, admita el hecho. Porque, ni la crítica histórica formal y exacta (tal cual el Sr. Moreno Nieto la conoce mejor que nosotros) permite hoy asegurar, como en tiempos de más pasión y fantasía pretendieron escritores románticos, que aquellos siglos se distinguiesen por su religiosidad viva, interna, *fide et operibus*, que no cabe confundir con aquella cándida mezcla de impiedad y de superstición, ni la rudeza de unas formas, harto más complejas de lo que antes se pensaba, consentía que el orden social (no el individuo, que en todos los tiempos se salva en su con-

ciencia) viviese según el puro, íntimo, santo ideal del cristianismo; nadie, ciertamente, soñará hoy con presentar a aquella sociedad en sus diversas clases del caballero y el sacerdote, el colono y el siervo, como el dechado de las virtudes cristianas. A más de esto, sobreviven las religiones a los ciclos de cultura en que aparecen: por donde, al atravesar el cristianismo civilizaciones tan diversas como la latina, la bizantina, la occidental media, la del renacimiento, cada una de éstas se asimiló a su modo la doctrina del Calvario, según su aptitud y sentido, sus ideas, su manera, en suma, de concebir la vida y realizarla. Y así, prescindiendo de todas las desviaciones, cismas y herejías, hay tantos ideales cristiano-católicos en la historia como pueblos, formas y grados de educación se han sucedido desde Jesucristo sobre la haz de la tierra. No es del caso decidir si esa diversidad contradice la unidad esencial e interna de la religión, o es su primera condición de vida; basta notar que existe, como ha existido y tiene siempre que existir, pese a todos los dogmatizantes, porque es cosa inherente a la individualidad de la naturaleza humana.

Tampoco hay que seguir ahora los progresos de esa variedad, la cual, sin duda, es tanto más rica cuanto más se va complicando y diferenciando el organismo social: en el siglo XI, no distaban entre sí tanto las variantes del catolicismo como las de hoy, en que tanto abundan; entre ellas, por cierto, la del

Sr. Moreno Nieto. Pero a nadie — y menos si cree que esta religión es la religión absoluta y definitiva de la humanidad — puede ya disculparse que identifique el ideal cristiano con uno de sus momentos, cuya representación cabe discutir; mas que, de todas suertes, es tan sólo su expresión fugitiva, precedera y transitoria. Verdad es que las afirmaciones del presidente del Ateneo tocante a la Edad Media no dejan de ofrecer, en general, materia para cierta clase de reparos. ¿Puede, por ejemplo, declararse con él que las monarquías absolutas son fruto de la Edad Media, en el sentido de representar su última natural evolución, o, por el contrario, hijas de la reacción que determinó el renacimiento?

Contra lo que el Sr. Moreno Nieto da a entender, o asevera claramente, ¿no hay manifiesta oposición entre la monarquía propia de la Edad Media, templada por la intervención de los estamentos, rival más o menos infortunada del poder eclesiástico, descentralizadora y jerárquica, y aquella otra monarquía absoluta, rigurosamente secular y civil, dominadora triunfante de la Iglesia en todas partes (en España inclusive), absorbente, centralizada e inorgánica? No será el Sr. Moreno Nieto quien olvide, a menos de tenerlas por demasiado vulgares, historias como la del derecho divino de los reyes, en cuya teoría se apoyaron precisamente los juriconsultos para acabar con la supremacía de la Iglesia y del pontificado, defendida por los teólogos, y

cuya ruina acometieron con la poderosa arma del derecho romano. Crea el respetable profesor que el César, ideal monárquico de los siglos XVI y XVII, no es el hijo, sino el adversario del sistema de la Edad Media, harto más rico, individual y libre, aunque con libertad de privilegio; como quiera que, para crear las grandes nacionalidades de Europa en un proceso cuya evolución dura todavía, las monarquías absolutas debían representar una tendencia unitaria que, por desgracia, y de ello somos en España triste ejemplo, no se contentó con ser unitaria, y aspiró a tritularlo y amasarlo todo, para fundar la más brutal igualdad en la servidumbre y la miseria que se ha visto en Europa desde la caída del Imperio de Occidente. Aquel orden sí que era «una comunidad, en que todas las unidades eran reductibles las unas a las otras», «instrumentos serviles», «fracciones infinitesimales», «átomos». Por fortuna, el proceso evolutivo de las sociedades, como Schelling, Krause y Spencer han mostrado con notoria evidencia, va siempre de la unidad indiferente a la variedad cada vez más compleja; así, no tema el Sr. Moreno Nieto que la democracia moderna, cuyos vicios deben reconocerse y corregirse, conduzca jamás a una nivelación capaz de compararse con aquella que, no por falsa interpretación de la historia, ni por crueldad, ni por soberbia, ni por fanatismo, u otros motivos igualmente grandiosos y fantásticos, sino por cortedad de inteligencia y poco

volumen de seso, personificaron el vano Luis XIV y nuestro fastidioso Felipe II.

Viniendo ya de lo interno a lo más exterior, en cuanto a la política religiosa, permítanos el autor del discurso que no acertemos a hallar tan seguro y decidido su pensamiento como respecto de otros problemas. Porque si al hablar del «triunfo definitivo» del liberalismo, aplaude con claridad inequívoca que «la sociedad y el poder público en todas partes se secularizaran» (p. 17) y si condena (páginas 18 y 19) la pretensión del ultramontanismo y el absolutismo, que «vive hoy y se alimenta de la idea religiosa», parece censurar, en términos no menos explícitos, a «la escuela democrático-liberal», por su aseveración de que «la vida política y todo el orden del derecho deben tomar exclusivamente carácter civil y humano»; y, arrastrado por su infatigable ardor de polemista, llega a hacer un cargo a los que afirman que la Iglesia católica «debe producirse... como una esfera interior para la vida religiosa, que ha de subsistir dentro de la sociedad general, al lado y al igual de las demás... y bajo la soberanía y gobierno del Estado». Bien está que censure a aquel estrecho y viejo liberalismo (que vive todavía, porque los viejos también viven) de los que «persiguen y escarnecen» a aquella elevada institución y la ponen «fuera del derecho común»; pero los que precisamente aspiran a extender sobre ella el imperio, y protección a la par, de ese

derecho común, en odio tan sólo al privilegio, ¿deben confundirse con los anteriores?

Lo extraño es, no ya que el Sr. Moreno Nieto los confunda, sino que, cediendo un tanto al espíritu de partido, haga una pintura de los conservadores en que sería difícil reconocer a las diversas agrupaciones y tendencias que en Europa llevan esta significación. ¿Se reconocería en ella, por ejemplo, al partido conservador italiano? Pues, ¿quién, sino su antiguo jefe, el ilustre Cavour, hizo su símbolo de aquella famosa fórmula de «la Iglesia libre en el Estado libre», cuya invención le disputaba otro conservador, por cierto, el Conde de Montalembert? ¿Qué tiene de común con la teoría del Sr. Moreno Nieto (cercana al regalismo y a los concordatos), de protección a la Iglesia oficial, con la radical separación entre ella y el Estado, que patrocina el actual *leader* de aquel partido, Minghetti? ¿Cabe compaginar la concordia entre ambas potestades, que ensalza el orador del Ateneo, con aquellas memorables palabras en las cuales el ex ministro Bonghi afirma que los que aspiran a semejante conciliación «no saben lo que se dicen»? Por ventura ¿no es este mismo conservador también quien ha dicho que los partidos liberales, sin excepción, se proponen hoy como fin acabar con toda doctrina apoyada en lo sobrenatural, con sólo una distinción: que, mientras los conservadores esperan que este fin se consiga como fruto de la libertad, los radica-

les pretenden obtenerlo por medio de la persecución y la violencia? Lejos andan, como ve el señor Moreno Nieto, los conservadores italianos de profesar, ni respecto del fondo (la cooperación de la Iglesia a los fines de la sociedad civil), ni respecto de los medios (el privilegio de la religión oficial), las opiniones que, sin fundamento bastante, tiene a bien atribuirles.

Y de cierto que, si alguna idea análoga a las del autor del discurso abrigase aquel partido, no hallaría más propicia ocasión para exponerla que la hora presente: cuando ocupa la sede apostólica un príncipe ilustrado, amigo de Roma, y menos adversario de la unidad de la patria italiana (una vez hecha y consumada) que del antiguo *non possumus* de su venerable antecesor; cuando, a pesar de ejercer el Gobierno el partido radical, las relaciones entre el Quirinal y el Vaticano van poco a poco suavizándose y cambiando, por lo menos, de forma; cuando parece relajarse la anterior oposición a aceptar la ley de garantías (aunque no se confirmase el runior concerniente a la dotación del Pontífice); cuando, en suma, a la política de Pío IX, harto más previsora de lo que en la superficie se advierte, y que tendía a apoyar el pontificado sobre la comunión universal de los fieles, ha sucedido en la curia una política que, temiendo quizá no poder conservar aquella estrecha simpatía, sin nuevos sacrificios al espíritu exigente del ultramontanismo europeo, pa-

rece inclinarse a mudar el centro de apoyo, de internacional en nacional, y a ponerlo en Italia misma, a cuyo gobierno, interés y fortuna civil se dispone a mezclarse.

Falta espacio para seguir en este orden de consideraciones, en el cual convendría no omitir las que sugieren aquellas ideas, un tanto profanas, por cierto, del Sr. Moreno Nieto, sobre que la Iglesia Católica es una «gran fuerza resistente y conservadora». Sin duda, para sus propios fines e intereses, en el alto sentido de la palabra, no puede menos de serlo, al modo como lo son, cada una en su tanto, todas las instituciones y corporaciones del mundo, que por esto mismo desempeñan y han desempeñado siempre en la historia una función grandemente conservadora, de estabilidad y permanencia. Mas para los fines temporales del Estado y la lucha de los partidos, ni en Bélgica, ni en Suiza, ni en Inglaterra, ni en Francia, ni en Alemania, ni en parte alguna, puede considerarse a la Iglesia Católica como un auxiliar constante del bando conservador. Así, en nuestros días, en Inglaterra, los votos de los católicos irlandeses ayudaron a subir al poder al último Ministerio radical, que tanto hizo en su obsequio en la compleja cuestión de su patria; si bien luego le ayudaron también a caer, y muy eficazmente, facilitando el acceso de la actual situación conservadora. El clero católico irlandés se ha puesto al lado de los colonos contra los pro-

pietarios; el cardenal Manning acude a los *meetings* de trabajadores, predicándoles moderación, pero abonando en cierto modo su causa, y después del incidente sobre el aplauso de Monseñor Ketteler a las ideas del célebre Lassalle, sólo faltaba que, en el palacio de otro prelado (aunque esta vez francés), el Conde de Mun predicase socialismo e hiciese la guerra al capital ante los obreros de los *Círculos católicos*; secundando un movimiento, que parece llevar por lema aquella frase de Chateaubriand: «el salario es la última forma de la esclavitud». De suerte que la Iglesia Católica, o mejor, su representación, lejos de estar ligada a ningún partido, sigue la misma suerte de todas las instituciones: ayudan a lo que sirve a los fines para que se hallan establecidas, venga de donde viniere, y contrarían a cuanto les perturba. Ya el entusiasta Balmes (cuyas ideas de «socialismo cristiano» nadie pondrá en duda) decía en su folleto *Pío IX* que la Iglesia «así puede defender a un rey contra Napoleón, como la libertad republicana bajo las banderas del Sonderbund».

Bien quisiéramos poder también examinar, aunque fuese brevemente, otros puntos del discurso, como la característica que aplica a la distinción entre los partidos liberales, radical y conservador. Porque, de un lado, asevera decididamente (página 27), según hemos ya indicado, que el primero se define por querer realizar de una vez todo *su* ideal,

en todo el discurso, y aun en las últimas palabras de este párrafo, da a entender que hay un ideal radical, diverso al conservador. Y como en este punto andan discordes los pareceres, poniendo unos la divergencia de ambos partidos (y a nuestro entender con razón) en sus respectivos ideales, y otros tan sólo en el procedimiento, y como de este último error se derivan luego consecuencias prácticas, cuya gravedad no se oscurece al Sr. Moreno Nieto, y que oponen grande obstáculo (por una y otra parte) a la concepción racional de partidos radicales con procedimientos conservadores, esto es, graduales, pacíficos y eminentemente prácticos (aunque no por esto empíricos, rutinarios y transaccionistas), habríamos deseado que una inteligencia tan elevada esclareciese este vital problema, cuya solución importa con urgencia acelerar en nuestra Patria. Igualmente sentimos no poder entrar en el análisis de lo relativo a la oposición entre la democracia contemporánea y el sentido orgánico en el Estado y sus esferas, con tanto más motivo cuanto que en esta parte despliega el autor bandera para nosotros simpática, y consigna muy graves reflexiones sobre un problema verdaderamente trascendental, cuya magnitud viene hace tiempo preocupando al docto profesor de la Universidad de Madrid. Pero el tiempo apremia y debemos hacer ya punto, dejando quizá para ocasión más propia entrar en aquel examen.

Permítasenos, sin embargo, decir todavía dos palabras sobre la condenación que hace el Sr. Moreno Nieto de los llamados «procedimientos revolucionarios»: condenación en la cual terminantemente coincide el autor de estas líneas. Pero no estará de más recordar que precisamente el más profundo de nuestros políticos conservadores, aquel que más ha representado ese mismo espíritu orgánico que el Sr. Moreno Nieto echa tan de menos en los partidos radicales, es quien ha dicho «que las revoluciones las provocan, no los adversarios de la política comprensiva, sino sus amigos y sus cómplices».

Bien será que medite estas discretas palabras el digno presidente del Ateneo.

(El Pueblo Español, 20-XI-1878.)

SOBRE LA SOCIEDAD DE BIBLIÓFILOS

Ya en una de estas cartas se ha dicho algo del plausible celo con que entre nosotros hoy se desentierran papeles de antaño, juntando materiales para el estudio crítico de nuestra legendaria historia patria, en todas sus esferas, entre las cuales no es ciertamente de corta importancia la esfera de la literatura. Los monumentos literarios, en efecto, además de la individualidad del autor, representan otros tantos momentos de la serie en que, al través de todos, se va desarrollando el genio o ideal de cada pueblo o de cada civilización. Y así tiene decisiva utilidad para que el historiador de este orden de la vida, al modo como el matemático en otro linaje de problemas, pueda calcular y construir sobre esos puntos discretos la curva continua (que pudiera decirse) del desenvolvimiento social: curva que es tanto más exacta cuanto mayor es el número de los puntos hallados.

Al par con este interesante servicio, no lo prestan menos esas producciones para el conocimiento del mundo en cuyo seno brotan, y cuyas ideas, sentimientos, costumbres y formas de vida refle-

jan, sea por el enlace en todas nuestras manifestaciones, sea por la índole peculiar de un arte que necesita recibir su fondo y contenido de las relaciones humanas, ya individuales, ya sociales. El hombre, en efecto, es un sér orgánico en su naturaleza toda, y, por tanto, en la continua expresión que de sí propio va trazando en su vida: la unidad de su espíritu trasciende y se conserva incólume en los más opuestos fenómenos, aun en sus mismas contradicciones, que nunca son sino relativas y parciales, y cuyos términos, como que se implican uno a otro. Así es que, merced a esta unidad orgánica, no hay manifestación individual alguna, por insignificante que parezca, en la cual deje de infundirse y mostrarse el carácter personal del agente, su modo de ser y pensar, su estado de cultura en todos los órdenes; principio este a que, sin darse cuenta en la mayoría de los casos, apela la historia al reconstruir una civilización, una raza o un pueblo, en suma, un sujeto social, interpretando los fragmentos dispersos de su arte, de su literatura, de sus códigos; como apela igualmente la pedagogía para conocer al sujeto individual, y mejorarlo mediante la educación, a cuyo fin necesita examinar esas revelaciones, ya duraderas, ya fugitivas de su espíritu, y sorprender quizás, sobre todo las menos importantes, porque en éstas es donde el agente, más desprevenido, a causa de la insignificancia del momento, se abandona sin reserva a

obrar según su estado, que trasparenta claramente en su hecho.

De otro lado, el arte de la palabra toma, hemos dicho, el fondo de sus producciones de las relaciones de la vida. Sabido es que hoy se comienza a contradecir los fundamentos de las teorías estéticas reinantes, cuyo punto de culminación señala el monumental libro de Vischer. Para estas teorías, en toda creación artística, hay un fondo y una forma: el primero, constituido por una idea, un sentimiento, un hecho, esto es, un asunto, algo que pasa en el mundo interior del espíritu, ora nazca dentro de él, y por su propia exclusiva vitalidad, ora aparezca como una condensación y reflejo ideal del mundo externo. La forma es como el signo, el medio que revela el fondo y lo traduce; que encarna individualmente el verbo del espíritu, ante todo en el espíritu mismo, en la fantasía; luego en la naturaleza exterior. Pues bien, hoy principia a decirse: ¿Es que, por ejemplo, en la greca, la moldura, el arabesco, y aun en esferas de harto mayor importancia, como la música y la arquitectura (salvo en la distribución del plano según el destino del edificio), existe asunto en el sentido de un *quid* extraño a la forma, o ésta se da de una vez consolidada y fundida en el fondo? Pero sea el que quiera el valor que a estas observaciones, de que, en cierta medida, se han hecho intérpretes Zimmermann, Zeising y demás estéticos de la escuela de Herbart, y recientemente, respecto

de la música, Hanslick, de seguro nadie osará poner en duda que en el arte de la palabra no sólo existen aquellos dos elementos, con una existencia sustantiva, perfectamente independiente, sino que, considerados en sí mismos, son del todo heterogéneos y extraños uno a otro. La idea es hija del espíritu; el sonido, una manifestación de la naturaleza. Y con todo ello, la palabra, compuesto orgánico de ambos términos, y su arte correspondiente, la literatura, expresan la vida humana, en todas sus esferas, desde la indagación de la ciencia a la emoción del arte; en todos los momentos de su evolución, del más inmutable al más fugitivo; en su libre producción interna, como en la representación que de lo exterior forma en la fantasía.

Así, la lengua y los monumentos literarios son los más fieles testimonios de la sociedad, cuyo carácter y desarrollo sería sin ello misterio punto menos que indescifrable, ora sean esos monumentos los libros de las naciones clásicas, ora jeroglíficos grabados en pórfido, ora escrituras cuneiformes, vaciadas en frágiles moldes de tierra. Nada, pues, más útil para dar a conocer un pueblo o una época que la publicación de sus documentos de toda clase: verdad esta hoy de todos sabida, pero que en el siglo XVIII alcanzó en Mad. de Stael la importancia de una revelación.

Grande auxilio (y no aseguremos que la transición tenga todos los requisitos que manda la Retó-

rica), grande auxilio da por esto a tan alto fin la *Sociedad de bibliófilos españoles*, por más que sus publicaciones parezcan elegidas, a las veces, no tanto por el criterio objetivo de su importancia en todos aquellos respectos cuanto por meras condiciones y afición personales.

Así y todo, debemos aplaudir la aparición de su último libro, en el cual, bajo el título de *Dos obras didácticas y dos leyendas sacadas del mss. de la Biblioteca del Escorial*, ha reunido diligente colector escritos de muy varia naturaleza. Es éste el doctor Knust, uno de esos celosos e inteligentes eruditos de que el mundo es deudor a Alemania; a esa gran nación, maestra de la humanidad durante un siglo en muy opuestos órdenes de la cultura, en la filosofía y en la historia, en la poesía y la música, como en la física y la historia natural, y que —¡tal es la efímera condición de todas las hegemonías!— va comenzando, tal vez, a necesitar grandes esfuerzos para conservar en sus manos el cetro de la ciencia y del arte. No debe, ciertamente, ser de esta opinión el Dr. Knust, cuando en el prólogo de su libro dice de nuestro pueblo: «que único entre todos, nos recibió bien, cuando *aun no era moda asombrarse de todo lo alemán*, y que nos saludó con las palabras, *muchas veces repetidas*, pero siempre en hora buena: «somos hermanos». Nuestra nación, atrasada hoy respecto de tantas otras, necesita aprender de las demás, y aprende como

otras antes aprendieron de ella; se ufana con los adelantos de todas y tiene a honor reconocer su magisterio, cuanto más su hermandad: pero el doctor Knust, tan versado en nuestra historia, puede también, a su vez, aprender en ella que la vanidad nacional ha sido una de las causas de nuestra decadencia y ruina, y mucho nos tememos que él mismo necesite pronto recordar al renovado imperio aquel epígrafe de cierto capítulo que en su libro se halla: «De la humildad e del bien que nasce de ella.»

La primera obra que en dicho libro incluye no es, como dice el editor, sino una compilación de sentencias y máximas, que «se propone ofrecer una guía moral a todas las clases de la sociedad humana». Lleva el título de *Flores de Filosofía*; y su original, manuscrito del siglo XIII, se hallaba hasta ahora en parte inédito; el Dr. Knust, en su erudita introducción, discute sus fuentes e historia. Grande interés ofrecería penetrar más adentro en el fondo de este opúsculo e investigar sus antecedentes *internos*; perteneciendo, como pertenece, a un género de literatura cuya filiación oriental— a lo menos en parte— no es fácil desconocer, en vista de muchos de sus conceptos más fundamentales, y ofreciéndose como eslabón de una serie enlazada, que brinda, por cierto, materia nada corta a aquellos de nuestros pensadores y críticos (como los Sres. Valera, Laverde Ruiz y otros), inspirados en el patriótico deseo de inquirir, a la vez que procu-

rar, el desenvolvimiento de una «filosofía nacional española». A ellos, sin duda, deja reservada esta tarea el Dr. Knust, absteniéndose de entrar en tan complejo estudio, ajeno a su intención; y no estaría bien que nosotros, sin su competencia, ni su acentuada vocación a problemas de esta clase, nos atreviésemos a dilucidarlo.

Siguen en el libro dos leyendas del siglo xiv, o a lo menos por entonces escritas: la de un caballero Plácidas, *que fué después cristiano e ouo nombre Eustacio* (San Eustaquio), y la *Estoria del rrey Guillelme*; entrambas precedidas de una introducción común, que presenta el mayor interés. En ella se discuten las relaciones de estas historias con otras tales, como las del *Caballero Cifar*, también del siglo xiv, publicada por Michelant en 1872; el poeta alemán de la *Buena Señora*, del xiii; la poesía, también alemana, de *Guillermo de Wenden*, de Ulrico de Eschembach; la del *Conde de Saboya* (siglo xv), y el poema inglés (del xiii) del *Syrr Ysambrace*. Ambos cuentos están tomados de un códice que contiene otros siete más, dos de los cuales ha dado a luz el Sr. D. José Amador de los Ríos, de respetable memoria, en el tomo V de su *Historia crítica de la literatura española*, habiéndola insertado otro, el Sr. Mussaffa, en las memorias de la Academia de Ciencias de Viena; cuentos todos que parecen traducidos, unos del latín, otros del francés.

A cada cual de estas leyendas precede luego una introducción especial del Sr. Knust. Tiene particular interés la consagrada a la del rey Guillermo, estudiando, con motivo de ella, sus relaciones con *Le dit de Guillaume d'Angleterre* (anónimo), y con la obra de Crestien de Troyes (siglo XII), *Del roi Guillaume d'Engleterre*, monumentos ambos publicados en las *Chroniques anglonormandes*, de Michel. El editor del texto español se inclina a creer esté traducido de un cuento francés, que debió servir de base para la poesía de Crestien. Examina asimismo las afinidades y diferencias de la *Estoria* con la *Chronique* del mismo rey (siglo XVI), que incluye, además, como apéndice en su libro, guiándose por la edición de Toledo de 1526, cuya portada trae en facsímile. Las notas y observaciones relativas a esta leyenda del rey Guillermo constituyen, quizá, la parte más interesante de los trabajos del Dr. Knust en este libro: trabajos que no está de más advertir están escritos en un español capaz de favorecer la fama de más de cuatro señores de los de la calle de Valverde.

El último opúsculo comprendido en el volumen es también, como las *Flores de Filosofia*, teórico y moral, y se intitula *Castigos e doctrinas que un sabio daua a sus hijas*. Util para el estudio de la condición de la mujer española en el siglo XVI, el colector, rompiendo esta vez con el modo usual de los eruditos y bibliógrafos, entra, aunque en térmi-

nos sumarísimos, en el fondo de la obra, a cuyo autor parece mirar con excesiva benevolencia, llegando hasta atribuir esta sequedad de su pensamiento y estilo nada menos que al asunto («defecto de que, por decirlo así, adolece toda la moral»). Pues aun suponiendo que el autor sea, en realidad, un clérigo, y que se halle «mejor versado (en letras) que bastantes españoles de su estado en estos días», el árido dogmatismo, el énfasis, la afectación y alarde de citas, nombres y sucesos, no siempre pertinentes, y muchas veces inútiles—alarde de que con tanta gracia se burla Cervantes en el prólogo de su obra—, no eran entonces, como no son hoy, testimonios fehacientes de saber positivo sólido y real, sino defectos de una pedantería que afea, en no pocas ocasiones, los escritos de aquel tiempo, y que frecuentemente se alimenta con leve tintura de lo que mejor presume conocer. Harto más acertado, en nuestro sentir, anda el Dr. Knust cuando señala los datos que este libro ofrece para juzgar la habitual reclusión, en la cual, como en tantas otras cosas, influyó considerablemente, sin duda, la condición de la mujer musulmana. Vicio es éste que hoy cuesta gran trabajo desarraigar, sobre todo en nuestras provincias, a pesar de las predicaciones de la higiene y del progreso de las costumbres, en sentido de una mayor honradez, y, por tanto, de una mayor dignidad en la vida de aquel sexo, nunca tan libre como en los pueblos, donde mejor se le

respeta y se respeta a sí propio. Todavía en estos tiempos hay localidades donde una dama punto menos que se desopina si recibe a solas la visita de un hombre, y en que sigue en vigor aquella salvaje máxima de un autor extranjero, aconsejando a sus compatriotas que, cuando entrasen en la habitación de una señora española, hallándola sin compañía, dejasen de par en par la puerta, si querían evitar bochornosos comentarios.

No se prestan poco a ello los *Castigos e doctrinas* respecto de aquel *bon vieux temps*, cuya pureza de costumbres sorprende ver todavía elogiada en libros y aun en pastorales de eminentes prelados, que debieran tener a menos ser cómplices en perpetuar las leyendas de la ignorancia.

(*El Pueblo Español*.—30-XI-78.)

POESÍAS DE FLORES ARENAS

En el maravilloso cúmulo de poetas con que ha favorecido Apolo a España dentro de la presente centuria, por tal manera, que será muy difícil encontrar para todos cómodo alojamiento en el Parnaso, el nombre de D. Francisco Flores Arenas, que no ha llegado a ser de los que clavan la rueda de la fortuna, debe despertar muy vago recuerdo en la mayoría de nuestros lectores. Militar, director de un periódico de modas, poeta lírico, médico, autor dramático, catedrático, escritor de costumbres, el Sr. Flores Arenas, aunque tuvo sus momentos de celebridad, hasta el punto de que, en 1833, una de sus producciones (y no la mejor, por cierto) obtuviese el codiciado honor de inaugurar el teatro Español en Madrid, yacía en el olvido para la mayor parte de nuestro público literario, y ahora, al saber, quizá a un tiempo, su muerte y la aparición del primer volumen de sus obras, muchos se sorprenderán oyendo repetir un nombre que creyeron para siempre perdido, mientras otros más jóvenes preguntarán por los merecimientos del último decano de la Facultad médica de Cádiz, sin hallar en oca-

siones quien pueda sacarles de su disculpable ignorancia.

Y, sin embargo, como lírico del género festivo, ligero, juguetón, de ese género que forma los limbos ya entre la esfera de la poesía y la del habla vulgar, este escritor no cede seguramente a los más de nuestros contemporáneos que mejor fama gozan en este género de producciones. La falta de intención y de profundidad cómica, falta que a las veces raya en candidez; la trivialidad a que inevitablemente el género propende; lo indiferente de los asuntos y la concentración de toda la fantasía e inventiva en pormenores un tanto pueriles, ¿no tienen, verbigracia, laureado modelo en ingenios como el de Bretón, al cual, por cierto, iguala con frecuencia el gaditano?

Dos clases hay de literatura ligera: una, que presume de grave sin llegar a ello nunca, y otra que, teniendo conciencia de su frivolidad e insignificancia, se limita a jugar, casi a retozar, diríamos, por la superficie de las cosas, sin pretender penetrar en sus adentros. De más es advertir que, a nuestro entender, todas las ventajas están de parte de la última. Una vulgaridad jamás lo parece menos que cuando el autor se muestra perfectamente convencido de que su ingenio no va a hacer retemblar a los orbes.

En todas las literaturas, desde las más antiguas hasta la contemporánea, ha impreso las huellas de

su ingenio esa musa, un tanto frívola, que es la que suele inspirar con preferencia a nuestro poeta andaluz: musa, a las veces, almibarada, distinguida y *comm'il faut*; a las veces, humilde, casi ramplona, mesocrática. Musset y Bèranger, en Francia, son quizá los más amplios representantes de ambas tendencias. El Sr. Flores Arenas, como Bretón, por ejemplo, que ha poco citábamos, pertenece a la segunda, y en verdad dignamente.

Por esto mismo nos permitimos disentir de la opinión de un ilustre crítico, el Sr. Moreno Espinosa, que en las observaciones puestas al frente de las poesías del Sr. Flores, censura a su autor por no haberse inspirado en las ideas y asuntos propios para conmover profundamente nuestra edad. Pero precisamente cuando entra en ese camino, por el cual habría querido verle andar siempre el Sr. Moreno Espinosa, se advierte que decae.

Su musa no puede hablar de cosas graves sin ahuecar la voz, y aunque el énfasis, la afectación, el prurito de lo sonoro y rimbombante, junto con esa ampulosidad patriótica, que lleva a Flores Arenas a tan lamentables excesos, como el de unas octavas reales (pág. 84). de donde resulta que somos, hoy mismo, el pueblo más grande, rico, poderoso, sabio y feliz de la tierra por todos cuatro costados; aunque todas esas cualidades sean, por desgracia, tan comunes en nuestra estrepitosa literatura, no es de desear, y sí de sentir, aumente el

número de los vates que, a fuerza de hinchar sus versos, traen siempre a la memoria la vulgar fábula antigua. El Sr. Flores Arenas ha mostrado, a nuestro entender, muy buen acuerdo prefiriendo cultivar un género más adecuado a su ingenio y facultades. Y así, tampoco damos a la elección de los asuntos de sus poesías serias la importancia que aquel crítico le atribuye. Sobre que no han de contribuir gran cosa a arraigar estas ni las otras ideas, casi todas son poesías de circunstancias en que tal vez la iniciativa espontánea del ánimo no ha tenido tanta parte como los encargos más o menos oficiales y solemnes con que necesariamente había de verse agobiado el más distinguido poeta de la localidad, persona, además, afable, servicial y complaciente para quien era siempre más fácil ceder que resistir. No juzguemos, pues, la mayoría de esas obras pasajeras, como juzgaríamos los frutos naturales de un arte libre; su mismo autor es probable que jamás les haya dado semejante importancia.

El volumen primero que de las *Obras escogidas del Excmo. Sr. D. Francisco Flores Arenas* acaba de publicar la Real Academia (no le neguemos un adjetivo de que en el libro se hace un uso nada escaso) Gaditana de Ciencias y Letras, comprende las *Obras poéticas*, divididas en líricas (a las cuales anteceden las ya citadas *Observaciones* del Sr. Moreno Espinosa) y dramáticas, precedidas asimismo de un estudio del Sr. Alvarez Espino,

llevando el libro al frente la *Noticia biográfica* del poeta, debida al Sr. Rubio y Díaz, los tres profesores, y director el último, del Instituto provincial, uno de los que cuentan más distinguido personal en España, de lo que dan buena muestra sus trabajos en esta ocasión. La primera parte comprende seis poesías religiosas, la mejor de las cuales es, quizás, *La estrella del mar*; cuatro sonetos, de los que debe mencionarse, sin duda, el dedicado a la reina Isabel con motivo del atentado de 1853 «contra su sagrada persona», soneto en el cual, por cierto, no resplandece una excesiva caridad cristiana; doce odas muy clásicas, entre las cuales nos parece sobresalir la consagrada *A Cádiz*; treinta y una poesías varias y cuarenta romances, en cuyas dos últimas secciones descuellan las obras festivas, llenas a veces de frescura y donaire, además de tres composiciones, halladas después de impreso todo lo anterior e incluidas por apéndice. Como se ve, la clasificación adolece de cierta arbitrariedad.

A esta parte del libro sigue la que comprende las cuatro obras dramáticas que compuso el autor: *El écarté*, pieza en un acto arreglada del francés; *Pagarse del exterior*, comedia original en tres actos y en verso, lo mismo que *Hacer cuenta sin la huésped* y *Coquetismo y presunción*, que es la que gozó de más fama, si bien, a nuestro entender, le aventaja en mucho la segunda. El corte de todas estas obras es (como advierte en su crítica el señor

Alvarez Espino) análogo al de Moratín y Bretón: un caso moral en ejemplo, dialogado con más o menos gracia, pero presentado con escasa individualidad, así en los caracteres de los personajes, vagos e insignificantes, como en los sucesos que las relaciones de éstos entre sí y con otros agentes y circunstancias de la vida van gradualmente tejiendo y destejiendo. Por lo común, el tema moral del señor Flores Arenas es la condenación del afán del lujo, de la coquetería, la codicia, la vanidad y demás vicios superficiales, propios de personas subalternas. Cada una de éstas, como cada una de sus contrarias, hace su profesión de fe, casi siempre que perora, diseñando claramente lo que podríamos llamar su ideal, si no fuese excesivo este nombre, y evitando así al lector o espectador el trabajo de irlo desentrañando de indicaciones aisladas, y, sobre todo, de los hechos de aquéllos, esto es: evitándole que se convierta en activo colaborador de la obra que contempla, y, por tanto, disminuyendo, hasta casi anularlo, el interés estético, proporcionado siempre al grado en que dicha obra pone en juego nuestras facultades y potencias creadoras. Este género dramático trae consigo, de una manera fatal, como imposición del fin extrínseco y antipoético que a él preside, una inconsistencia en los caracteres, que necesitan acabar por convencerse y abjurar su error, haciendo propósito de la enmienda: con que el público sale edificado, aunque no sin algún recelo

de que cumpla en adelante sus buenas intenciones el pecador, a veces un tanto endurecido. Así, por ejemplo, en *Pagarse del exterior*, Rosa, prototipo de la vanidad más insustancial y modesta posible (si cabe la palabra), una de aquellas mujeres que piensan con el poeta:

dans un miroir d'auberge on n'est jamais jolie,

muda contrita de aficiones, en un abrir y cerrar de ojos, y pide perdón para sus faltas, con promesa formal de evitar la reincidencia.

Algo podría decirse sobre la oposición que entre la poesía y el prosaísmo vulgar en la vida parece considerar el autor. Esta oposición, tal como él la concibe, es propia y característica de la época neo-romántica del sentimentalismo, de las flores de cera, del paisaje convencional de cartón, con sus lagos, cascadas, rocas, bosques y demás factores del repertorio; la época de *Yvanhæ* y de *Jocelyn*, de Villemain y de Ruskin, lógica como todas las fases de la historia; falsa y amanerada como todas las restauraciones; que ha traído, sin embargo, a la cultura moderna muchos gérmenes de vida y el amor a grandes cosas, cada vez más purificado del moho con que lo empañaba aquella mezcla de ingenuidad y de malevolencia, de sencillez y de declamación, iniciada por Rousseau en su *Eloísa*; de cuyo caos de contradicciones, falsificaciones y delirios han surgido poetas tan grandes como Byron y Leopardi,

y leyendas tan imposibles como la historia de una Edad Media que sólo ha existido en la calenturienta fantasía de sus preocupados soñadores.

Hagamos ya punto sobre este libro, dado a luz en un pueblo cuyo nombre despierta en nuestra alma notas llenas de encanto y armonía; pero no sin añadir dos palabras sobre el modo como la Real Academia Gaditana, el Ayuntamiento y la Diputación provincial han llevado a cabo la publicación del primer volumen de esta obra.

Con ser tan discretos sus versos, ninguno tal vez de ellos da tanto que pensar como un solo renglón de la portada, corto, pero expresivo, y con el que han creído, sin duda, sublimar su obra aquella solemne trinidad de Corporaciones ilustres. El renglón dice así: «Queda prohibida la venta de ejemplares de esta edición». «Condición honrosa» llama la Academia en su *Advertencia* preliminar a ésta, que ella ideó en mal hora, e impuso el Municipio para contribuir con 1.000 pesetas, mitad de los gastos de la publicación, costeadas por él y la Diputación provincial. No es nuestro ánimo poner en duda, ni el principio de estas subvenciones, ni mucho menos la utilidad de dar a luz las obras de Flores Arenas, cuyo segundo tomo (que comprenderá, según parece, sus celebrados artículos de crítica y costumbres) aguardamos con viva simpatía, sino limitarnos a preguntar: ¿en nombre de qué interés se ha imaginado y dictado prohibición tan extraña? No

será, sin duda, para favorecer la circulación del volumen; ni para honrar la memoria de su autor dando a entender que nadie lo compraría; ni para procurar disminuir ese gasto a los contribuyentes, a cuyas expensas viene, en último término, a publicarse; ni para facilitar la impresión del segundo tomo. Estos varios intereses y fines, y muchos más aún, aconsejaban precisamente lo contrario; y ha sido indisculpable error (sobre todo en la Academia, a la cual se debiera alcanzar más de estas cosas) sujetar el libro a una especie de estanco, que dificulta su adquisición a toda clase de personas y da lugar a que se pierda en los ignorados senos de nuestras casi desiertas bibliotecas públicas.

¡Ojalá que, insistiendo en esta advertencia críticos más autorizados e influyentes, lograsen borrar la prohibición y que no se hiciese extensiva a los demás tomos de estas AMENAS OBRAS!

(El Pueblo Español, 7-XII-1878.)

SOBRE «LA FAMILIA DE LEÓN ROCH»

Difícilmente existe un juicio tan discreto y profundo del *Hamlet* como el que hace Goethe en su *Wilhelm Meister*. Nadie ha comprendido mejor el secreto de aquel admirable carácter del protagonista, atormentado por una dualidad insoluble entre la misión de venganza y de castigo, a que se cree llamado, y la timidez y debilidad de sus fuerzas, impotentes para realizarla; conflicto que va trabajando aquella naturaleza endeble y la hace oscilar acobardada hasta dar con ella en tierra. «Es una encina —dice Goethe— plantada en un vaso de porcelana: la encina crece y el vaso se rompe.»

Este carácter y esta dualidad se ofrecen inevitablemente al pensamiento al concluir la lectura de casi todas las novelas del Sr. Pérez Galdós, tan luego como hallamos en ellas personajes que asumen una significación ideal, superior a sus medios.

Con la sola diferencia—y ésta en contra de nuestro novelista—de que mientras Shakespeare establece intencionalmente aquella contradicción como nudo vital de su héroe, y aun del drama todo, ofreciendo en otras de sus creaciones personajes

tan enteros, varoniles y resueltos como Otelo o lady Macbeth, el Sr. Pérez Galdós concibe siempre sus protagonistas como seres notoriamente inferiores a la elevada representación que en ellos quisiera encarnar, y que a veces compromete a los ojos del vulgo. Lázaro, Martín, Salvador Monsalud, Daniel Morton, Pepe Rey, ahora León Roch, son en el fondo hombres débiles e incapaces para las luchas a que el autor, sin bastante prudencia, los destina.

Por lo general—cosa a primera vista muy extraña—, las mujeres en las novelas del Sr. Galdós se hallan delineadas con mayor firmeza; permanecen más fieles a su tipo, luchan mejor, flaquean menos y acaban por oscurecer a los hombres.

Tal vez sería lícito añadir que este desequilibrio entre el valor individual de uno y otro sexo refleja en cierto modo el que hoy ofrecen en aquellos pueblos atrasados, donde el hombre más culto suele vivir en perpetua fluctuación, arrastrado por vientos y aun tempestades contrarias; mientras la mujer, alejada en ellos todavía del mundo donde batallan las ideas y se disputan las más grandes cuestiones e intereses humanos, suele conservar, allá en su apartamiento, con aquella «celestial ignorancia» que tanto arroba al protagonista de la presente novela, el duro molde en que fundió su alma la rutina.

No es éste el único lunar que debe repararse en las novelas del Sr. Galdós. La rica experiencia de la vida, en sus varias esferas, propia de los novelis-

tas inglesas, por ejemplo; la profunda intención que de aquí revelan en sus obras; la maestría en el diseño de los personajes; el arte con que desenvuelven los sucesos que, por admirable lógica natural, brotan, como de un germen, de los antecedentes y circunstancias de los autores; la poderosa individualidad de éstos, tan diversa de la abstracta y vaga personalidad de la novela alemana; la sobriedad en el sentimiento (con la mayor intensidad consiguiente) y en el movimiento dramático de las situaciones, y por oposición a la manera sentimental, declamatoria y trágica de los franceses; la delicada intuición orgánica, por decirlo así, que sabe sorprender en un pormenor la unidad entera de un carácter, son cualidades que, parte por la diferente (e inferior) complexión de nuestro medio social, parte por falta de madurez en un ingenio quizá llamado en su día a muy mayores émpresas, no siempre hay ocasión de admirar en nuestro novelista. Y si después de saborear esta o aquella de sus producciones, comenzamos a leer una de las obras superiores de Bullwer, de Dickens, de Thakeray, a las pocas páginas hallamos que el interés se hace más grave y pasa como de la superficie al fondo; las figuras adquieren con un mayor relieve más alta significación; los talentos, las virtudes, los vicios mismos se engrandecen y salen de la medianía y la vulgaridad: los buenos son más buenos; los sabios, más sabios; los tontos, más tontos; la obra entera, como que se

agiganta, y exclamamos involuntariamente: «éste ya es otro mundo».

Y cuenta que ninguna prueba más fehaciente de nuestra simpatía por los talentos del Sr. Galdós podemos dar que este paralelo. A nuestro entender, los novelistas ingleses, si descontamos al autor del *Quijote*, son hasta hoy los primeros novelistas del mundo y los que han resuelto de una manera práctica la ya olvidada polémica de los tiempos de Winkelmann sobre la preferencia entre lo general y lo característico, latente luego en la de clásicos y románticos y que comienza a agonizar en manos de realistas e idealistas.

Ignoramos si el autor de *Gloria* creería ocioso, con otro afamado literato español de nuestros días, el estudio y hasta la lectura de esos afamados maestros; si así fuere, en el pecado llevará la penitencia.

Sirve esta ya interminable introducción—a uso de buen krausista, que no reniega su abolengo—para venir a acabar al cabo en su última y recién-tísima novela..., pero no sirve, porque de ella parece a primera vista inducirse que *La familia de León Roch*—tal es su título—no vale gran cosa, y no es tal ni con mucho nuestra opinión. Hay más: entre las que comprende hasta hoy la serie de sus *Novelas españolas contemporáneas*, la preferimos a todas, a *Doña Perfecta*, a *Gloria*, a *Mariana*. Ya veremos por qué.

La concepción de *La familia de León Roch* está toda ella subordinada a un fin moral: mostrar cómo en España la religión, el principio mismo del amor y concordia entre los hombres, se convierte hoy en potencia diabólica de perversidad y de odio; fenómeno, por lo demás, muy explicable, y que debemos agradecer a nuestro largo hábito de intolerancia religiosa, con el indispensable cortejo de ignorancia, de superstición y de falta de piedad natural y sincera con que nos ha enriquecido la lógica implacable. No hace mucho que una persona de lo más encumbrado de nuestra aristocracia se indignaba al saber que un monarca español pudo educarse en un colegio donde se hallaban alumnos de diversas comuniones, con los cuales habría tenido que alternar, estudiar y comer y hasta jugar Su Majestad...

¡Y no era de las más incultas en su clase! La discordia con que estos sentimientos ora impiden que se formen las familias a impulsos de las más nobles inclinaciones, ora siembran la disolución dentro de ellas, es fruto lentamente sazonado, y que debía probarse tan luego como llegase la hora de que en esta tierra, empobrecida, despoblada e incivilizada por el fanatismo, no fuese ya un delito vivir apartado públicamente de creencias que, después de todo, sólo por una hipocresía más o menos disculpable parecen ser las de la mayoría de la nación; y cuando se comenzase a vislumbrar con es-

panto que los pícaros heterodoxos, racionalistas, ateos, o como quiera llamárseles — que esto de los motes importa poco—no son ni peores ni menos tratables, ni siquiera más ignorantes que los demás españoles.

A estos conflictos ha tomado singular predilección nuestro simpático novelista. *Gloria*, *Doña Perfecta* y su última obra dan de ello muestra suficiente. No entraremos a discutir la legitimidad de la que llaman los críticos alemanes *tendenciöse Litteratur*, o, lo que tanto monta, la legitimidad con que se ordena a un fin extraño toda una obra poética (contando a la novela en este género, con perdón de muy entendidos tratadistas). Víctor Hugo, no ya en novelas, sino en sus poemas, como *La leyenda de los siglos*, y aun en sus dramas —véanse, por ejemplo, sus celebrados prólogos—, y, con él, gran parte de los poetas franceses, han seguido este camino, en el que, al fin de todo, podría encontrarse el Sr. Pérez Galdós nada menos que con Lessing, cuyo *Nathan*, por cierto, es un tributo a los mismos principios a que rinde culto el novelista hispano.

Lo que sí importa consignar es que, aun admitido el género, no es lícito sacrificar la obra al fin, que aquí tampoco justifica los medios.

Esto, sin embargo, en nuestro sentir, acontece con *La familia de León Roch*. Dos clases de acción forman una novela: la exterior, o sea de los

hechos sociales que el concurso de los personajes va formando, y la interna, que viene a ser como el eco que en el espíritu de éstos forma la primera. Novelas hay predominantemente objetivas, en que aquélla sobresale y excede: las de Walter Scott, por ejemplo; en otras, como *René*, *Werther*, o las de Bernardino de Saint Pierre, con toda la escuela sentimental, sucede lo contrario.

En las de primer orden, como el *Quijote*, *Copperfield* o *Bleak House*, se funden perfectamente y en igual proporción ambos factores; jamás desaparece por completo ninguno de ellos. Ahora bien: en la última obra del Sr. Galdós, la acción externa es por demás insignificante, punto menos que nula: *no pasa nada*, según la frase vulgar. La última se advina más que se contempla, sin que el lector asista al hervidero de pensamientos y emociones, propósitos y dudas que en el ánimo de los personajes van naciendo; hasta el punto de que, más que novela, es ésta una galería de retratos (algunos de ellos admirables), entre los cuales hay muchísimas menos relaciones de las que el autor se empeña en querer establecer. Balzac y Jorge Sand, los dos primeros novelistas franceses, y los más diestros quizá en hacer *un mundo de la nada*, se habrían visto apurados para crear cosa alguna con esta historia y con la escasa revelación que de sí propio da el protagonista.

Lo que acabamos de decir nos conduce a hablar

de los personajes, aunque, en realidad, las observaciones expuestas al comenzar esta carta se aplican literalmente a la presente obra. Hay más: ninguno de los héroes del Sr. Pérez Galdós es quizá de tan escasa importancia, tan insignificante como León: desgracia doblemente grave en una novela *tendenciosa*, porque, al par con la poesía, padece también la alta representación que en él ha querido encarnar el poeta. Desde las primeras escenas en que aparece (el episodio de los amores con la hija del Marqués del Fúcar), muestra un género de debilidad, una irresolución, una inexperiencia del mundo, una cobardía, unas complacencias, que por sí mismas no afean creación alguna, ya que al cabo también hay caracteres de esta clase; pero que son radicalmente incompatibles con la idea de un hombre inteligente, bueno, animoso, experto y tan completo en todas sus partes como ha querido pintar a León.

En realidad, si un hombre de ciencia, un pensador, un fino *connaissanceur* del corazón humano se enamora como un colegial de la primera mujer bonita con quien topa, aun siendo tan contraria a su ideal (discretísimamente expuesto, por cierto, en la página 140); aguanta con increíble paciencia los arranques de la marquesita, en aquella conversación nocturna que cualquier caballero, y hasta un simple hombre de mundo, habría evitado con tacto, en vez de complacerse en buscarla para apurarse luego

con ello con un sentimentalismo de doctrino; elige por confidente de sus más delicados e íntimos afectos a un perdulario como Cimarra, a quien de tal manera desprecia y hasta llama poco antes *ladrón*; trasnocha como un calavera o un bohemio; se casa con toda la execrable familia de su novia, sufriendo sus impertinencias y dándoles dinero para sus caprichos y aun para sus vicios; pasa por una luna de miel cuya sensualidad raya en grosería; deja que su mujer tire en sus barbas a la chimenea el libro que lee y llega a proponerle aquel extraño trato de sacrificarle sus libros y estudios, ¡a condición de que ella no vaya a misa más que los domingos!...; si esto hacen los sabios, ¿qué harán los tontos, inexpertos e ignorantes? Verdad es que ya el autor tiene la previsión de advertirnos indirectamente de que su recomendado (el cual tiene un gabinete de estudio, como esos que no se ven más que en los teatros, decorado, entre otras maravillas, con un ojo grande, grande, de los que sirven, no para que los sabios aprendan, sino para enseñar a los niños en las escuelas y en los institutos), y a quien el estudio de la Filosofía había producido *un mareo insoportable* (!), no debía ser precisamente una inteligencia pasmosa, ni con mucho; pero así y todo, no ha sido, de seguro, el ánimo del Sr. Galdós presentarnos un necio. Y, en este caso, qué honda duda suscitará (contra su intención, que es lo más grave) en el ánimo de las personas crédulas que tomen su novela

como espejo de la realidad y de la vida, ¿Para qué sirve entonces—se dirán de fijo—tener más inteligencia, y más corazón, y más cultura, y más horizonte, y más elevación, y más principios, y más honradez, y más sentido común, si luego un hombre tan grande procede como un advenedizo? Si el autor hubiese querido venir a esta conclusión, su obra tendría en este respecto suma maestría; toda la maestría justamente de que carece para venir a parar en la opuesta. Si hubiese pintado otro tipo, el del sabio sencillo, inocente, sin conocimiento de la sociedad, dotado del adorable candor de aquel Caxton de Bullwer, algunas de estas cosas se comprenderían; ¡pero en León Roch!... Así es que, con su certero instinto natural, el autor ha sentido la dificultad de manejar a su héroe sin desmentirlo; y aun en escenas (como la del capítulo XI), punto menos que inconcebibles sin su intervención personal, brilla más por su silencio que por su palabra, y, sobre todo, por su discreción, contentándose con oír, ver, callar... y pagar los vidrios rotos. ¡Bravo ejemplo!

Alguien ha notado ser frecuente achaque en las novelas del Sr. Pérez Galdós, que la pintura de los personajes subalternos exceda a la de los principales. En la misma *Fontana de Oro* (que todavía sigue siendo la obra maestra del Sr. Galdós), es difícil hallar un tipo menos vigoroso que el de Lázaro. No será ciertamente (hasta ahora) *La familia de León Roch* la primera excepción de la regla. Los de

Tellería están fotografiados, sobre todo Luis Gonzaga, retrato tan perfecto, que es tal vez el primero que en nuestra novela contemporánea puede compararse con las creaciones magistrales de esta literatura. Su hermana María deja que desear, aunque no tanto como la señorita de Fúcar. Aquélla, al principio, es demasiado alegre para encontrárnosla un año después hecha una dama tan seca, desabrida y llena de pretensiones teológicas. Pepita Fúcar está cargada de tintas, y ha salido la pintura—sea lícita la frase—algo ordinaria. Pase lo de tirar las porcelanas por el balcón, y aplastar perlas con el pie y montar y desmontar la estufa del jardín, y hacer «picadillos de encajes», aunque no deja de ser un tanto fuerte; ¡mas aquello de escupir los «palitos» del tallo de la rosa a la cara de León, una, y otra, y otra vez, sabe Dios cuántas! Perdone el señor Galdós; pero es *shocking* hasta dejárselo de sobra. Verdad es que aquí, en España, la mayoría quizá de los hombres, y aun muchas mujeres, víctimas, por lo visto, de salvaje catarro perpetuo, escupen sin ton ni son en la calle, en sus casas, en las ajenas, por los balcones, en los Parlamentos, en las cátedras, ¡en los templos!, sobre los adoquines o los ladrillos, lo mismo que sobre los tapices de Persia, como podrían economizar el pañuelo para otras secreciones cercanas y análogas; verdad que pocos espectáculos menos edificantes que el que presentan los aparatosos salones de nuestras Cá-

maras, cuyas alfombras, en ocasiones verdaderas obras de arte de la fábrica de Madrid, desaparecen a trechos bajo las colillas, fósforos y salvajos de los dignos colegas de ambos estamentos; verdad que nuestras habitaciones están atestadas de esos cacharros destinados a recibir y conservar ciertos residuos de nuestros amigos, cacharros cuya vista nos producirá, andando los tiempos, idéntica impresión a la que hoy nos causaría hallar en una sala otra clase de piezas de cerámica, que es inútil nombrar; verdad que, no ya en los Museos, sino hasta en casas particulares, hay necesidad de poner carteles advirtiéndole que «está prohibido escupir», cuya prohibición extrañaba a cierto personaje, porque, «al fin y al cabo - decía —, la salivación es una función natural»; principio de incuestionable exactitud fisiológica, pero resbaladizo y ocasionado a peligrosas aplicaciones; verdad que, de vez en cuando, ya todo un grave ministro de la Corona, ya tal cual dama de las más empinadas cúspides sociales, nos asombran a la gente plebeya y de a pie por la destreza y fuerza de musculatura gutural con que, desde el carruaje abierto, en que se ofrecen a nuestros homenajes, lanzan asquerosos proyectiles, describiendo correcta parábola sobre las aceras, distantes medio kilómetro...

Pero, todavía, de esto a escupir tantas veces en la cara a un caballero, y a que éste lo sufra, hay un abismo que debe respetarse: porque la incultura

tiene también sus grados, y nosotros, a quienes ya en el siglo XVI extrañaba la noticia que da Garcilaso, de que «el Inca no escupía en el suelo, sino en la mano de una señora muy principal, por majestad», ¿es mucho hallemos ya discutible en el XIX que una señorita (aunque en otros respectos tan mal criada) como la de Fúcar, se tomase las estupendas libertades que el novelista le atribuye?

La familia de León Roch casi no puede llamarse, después de todo, novela. Hasta ahora, más parece una como presentación de los actores que han de intervenir en la novela, inédita aún: un catálogo, ampliado y perfeccionado, de los personajes, al modo de los que preceden a las obras dramáticas.

Pero si, en suma, esta novela no es propiamente novela, sino estudio de costumbres, galería de retratos o cosa semejante, ¿cómo nos parece mejor, v. gr., a *Gloria*, que tanta fama ha dado a nuestro autor? Las proporciones son más modestas; el desempeño era más fácil por lo mismo, y menos propenso a la declamación excesiva, a la exaltación inmotivada, a la acumulación de incidentes abultados y sucesos terribles, que no pueden llegar sin una preparación natural y discreta. Además, la musa del Sr. Galdós, lo mismo que la del Sr. Valera, por ejemplo, de ningún modo es trágica; por lo cual, ni uno ni otro debiera salir nunca de su tono habitual, ya festivo y ligero, ya serio y aun profundo, pero siempre tranquilo. Cuando lo abandonan,

ambos descarrían con suma facilidad; no atinan con la justa medida, con la necesaria sobriedad de color y clarooscuro, con la igualdad en el desarrollo y hasta en la entonación del estilo, y tropiezan a cada paso, incoherentes, como si perdiesen la serenidad y aquel gobierno de sí mismos que — digan lo que quieran los partidarios de la calentura — jamás abandona impunemente el artista.

Por esto, el excelente y dramático fin de la presente obra, en el cual domina la nota tranquilla, es quizá el mejor que ha escrito el Sr. Galdós; aunque allí mismo le tentó el demonio de la tragedia y le hizo poner en labios de María aquel *¡malvado!* que ningún lector espera, de seguro. Cosas como ésta evitaría nuestro novelista si trabajase con algún mayor esmero. Su último libro parece revelar cierta precipitación: como si los elementos de que debería constar no hubieren llegado aún a fundirse para formar una sola pieza.

Por esta precipitación, sin duda, se notan descuidos, que en la generalidad de nuestros novelistas no hay para qué señalar, ya que son constitutivos de sus obras, y para hacerlos desaparecer, tendrían que escribir otras nuevas, que de seguro no serían mejores. Pero en el Sr. Galdós, esta clase de defectos son lunares; con lo que dicho se está que pueden y deben corregirse. Hagamos gracia de todo lo que podríamos llamar el elemento científico y naturalista de su novela: de que nos diga que la

ciencia tiende hoy a hablar en figuras y a «lisonjear, en vez de espantar, el sentido de la muchedumbre», confundiendo cosas enteramente distintas (como si, por ejemplo, ahora se escribiesen los tratados de secciones cónicas en el estilo de Julio Verne); que se llame «paquidermos» a los caballos y nos hable de lentes que reflejan y de conchas esmaltadas de rosa «y nácar», y nos despliegue con cierta complacencia, tal vez algo infantil, una Geología y una Astronomía que realmente lo son. Pero ¿cómo dejar pasar los constantes sermones y discursos de los personajes, que deberían revelar su significación, ante todo, en sus hechos, y que afean a cada paso el fondo mismo de la novela? Al fondo toca también la tendencia a recargar, hasta un extremo imposible, los caracteres menos simpáticos al autor; ¿era, por ejemplo, necesario hacer que Cimarra, un abonado, como si dijéramos, a la tertulia de Gobernación, casi un periodista, por cariño que al tapete verde tuviese, llevase la baraja en el bolsillo? ¿Hay en esto sombra siquiera de verosimilitud? ¿Lo ha visto el Sr. Galdós alguna vez? Y si lo ha visto, ¿puede nunca darse un valor típico a un hecho excepcional, perfectamente ajeno a la característica del personaje?

Hay otro punto menos grave por su importancia propia que por el influjo que sobre un escritor tan discreto, tan español y castizo, parece ejercer la literatura transpirenaica de *Fanny, L'assom-*

moir, Le Nabab, Mme. Bobary y demás compañe-
ras. Nos referimos al estilo. Hasta aquí no pasa
más adentro ese influjo—puesto que lo fuese—,
pero no hay por qué tolerarlo, aun en esta secun-
daria esfera. Hablar de la «estrangulación delicio-
sa» que produce la pasión durante la luna de miel,
(página 77), de los «besos húmedos» de la abuela
(81), de temas que se discuten «con saliva» (135),
de hombres que gozan al sentir «chupado y mascu-
llado» su cuerpo (200) será siempre de tan pésimo
gusto como el que León diga, de su mujer, que es
una «odalisca mojigata» (160); advierta el Sr. Gal-
dós que Víctor Hugo no es Víctor Hugo por haber
transcrito en *Los Miserables* la exclamación de
Cambronne. A otro orden de ideas más limpio, aun-
que no menos censurable, pertenecen ciertas figu-
ras y comparaciones, un tanto aventuradas y abul-
tadas. Por ejemplo, un hombre, después de resistir
a la coquetería de una señorita romántica y nervio-
sa, que él sabe bien que no morirá del disgusto,
concedamos que se aleje «turbado como un peca-
dor»; pero «¡tétrico, cual un asesino!» (60). Y la
«pomposa flor» que lleva en el pecho un pobre dia-
blo, vicioso y calavera, ¿en qué se parece al «man-
go de un puñal, cuando se acaba de consumir un
asesinato»? (114). Las palabras «estúpido, idiota» y
otras análogas resuenan en la amistosa conversa-
ción de León y María hartó más de lo que es uso
entre marido y mujer bien educados. Por último,

las frases «después que hay ferrocarriles» (17), «después que está enamorado» (115), «falsos dientes», por postizos (42), «separación de cuerpo» (225), ¿cree el Sr. Galdós que podrán pasar nunca por españolas?

No se dirá que escaseamos la censura; pero si el Sr. Galdós llegase a ver estas líneas, comprenderá cómo suponen una lectura, y aun estudio atento, que sólo cabe hacer con gusto y sin escrúpulos de conciencia cuando se trata de un libro interesante, y que no se riñe —si se nos permite esta palabra, ajena a toda clase de presunción personal— sino a las personas que estimamos y que creemos capaces de corregirse. Ojalá que en la segunda parte de esta novela, que debiera llamarse mejor segundo tomo, pues que en el primero, el asunto, en vez de cerrarse y formar un todo completo, queda pendiente, sin verdadera solución..., ojalá, decimos, que en la segunda parte sólo motivos de plácemes hallemos. Por lo demás, si sólo se tratase de una persona tan discreta como el Sr. Galdós, sería inútil advertir que no pretendemos los honores de la infalibilidad, sino los de una opinión sincera.

De otra parte, cuantas faltas aquí se advierten no son, decíamos ha poco, sino lunares, manchas, excepciones. En efecto: ya hemos hecho notar la elevación del generoso propósito que en sus últimas obras el autor persigue, el tono sereno que en ésta predomina, el admirable estudio de algunos

personajes, todo lo cual pertenece al conjunto, y con lo castizo y propio de la concepción y diseño, basta para dar a la obra un lugar distinguido, análogo a las del Sr. Valera, y a los proverbios del Sr. Ruiz Aguilera (aunque enteramente de otro corte), y superior a la de los Sres. Pereda, Trueba, Alarcón y demás novelistas, dotados, sin duda, de indiscutibles talentos y cuyos libros han obtenido en ocasiones éxitos ruidosos. Si ahora, para poner término a estas líneas, quisiésemos mencionar algunos de los pormenores más sobresalientes, nos veríamos apurados para elegir: tan abundantes son en el libro. Hay juicios severos, gráficos, exactos: como el de la caridad de aquella dama que da dos mil reales a una mujer para celebrar una novena, y un duro a la viuda de un albañil, muerto en las obras de su propio palacio, o el de la doble nivelación democrática de nuestra antigua aristocracia, merced al negocio, que hace a todos plebeyos, y al Gobierno, que hace a todos nobles; o el de los libros ordinarios de rezo; o el de «esas barracas enyesadas que en Madrid llevan el nombre de iglesias, dando testimonio así de la religiosidad de este pueblo», o el del marqués y su hijo, que van en el mismo tren, cada uno en su coche y con distinta compañía, «pero ambos con billetes de favor»; o el de los cachivaches que sustituyen en nuestros salones de lujo a las verdaderas obras de arte, reemplazadas por bronce execrables, juguetes, muñecos, cajas de dulce y otras

chucherías igualmente cursis del repertorio, y que dan el aire de tienda de tiroleses (según el dicho de un hombre de Estado) a los que debieran ser lugares confortables de conversaciones, donde la vista no hallase más que cosas agradables, capaces, bajo algún respecto, de interesar el espíritu. Hay comparaciones felices, como la de los matrimonios caídos «en completo divorcio moral» con «esas estrellas que a la vista están juntas, y en realidad, a muchos millones de leguas una de otra», y que transforman aquel sagrado vínculo en un verdadero «concubinato»; frases por todo extremo gráficas, como la de los «abrazos convencionales del baile, que no ruborizan a las doncellas»; la de «las masas aristocráticas», o aquella otra de «fragmento pequeño, pero expresivo, de la iconografía contemporánea de España», aplicada al desdichado Polito; o ésta: «no era verso, ni prosa, pero era poesía», con que juzga las efusiones de Luis Gongaza cuando niño, o la de «allá lo sabemos todo», con que éste pinta la omnipotencia y la presunción de la célebre Compañía, a que, sin nombrarla, alude el autor a cada paso. Finalmente: ya hemos indicado lo notable de algunas descripciones. Quizá el Sr. Galdós abusa un tanto de su facilidad en el género, y no sería extraño consistiese en esto cierta desigualdad entre unas y otras, porque no es posible prodigarse sin agotarse y repetirse; pero no podemos menos de añadir, a las antes citadas, la de la vieja marquesa,

cuya «puesta de sol no era de las más espléndidas»; o la de la vida de María (pág. 145).

Tal es el juicio, demasiado largo, por cierto, que nos merece la interesante obra del discreto novelista.

(El Pueblo Español, 16 y 18-XII-1878.)

LA «BIBLIOTECA DE AUTORES ARAGONESES»

Allá por los años de 1870, época nefanda, vitanda y olvidanda, y a favor de aquella perversa excitación intelectual que nos puso a dos dedos de nuestra cabal ruina, las imprentas vomitaban libros, folletos, periódicos y otros crímenes semejantes, con profusión verdaderamente horrible. Y, sin embargo, y a pesar de lo atestado que el mercado se hallaba con tanto y tanto veneno, producto de corrompida naturaleza demagógica, todo ello se vendía que era una bendición de Dios, o lo parecía cuando menos. Pues bien, en aquellos tiempos infaustos, que los escritores, impresores, editores, libreros y demás gentes de mal vivir recuerdan como de los más venturosos para sus abominables oficios, concibió la Diputación provincial de Zaragoza la idea de publicar las obras de los cronistas aragoneses, cuyos escritos, ya inéditos, ya poco difundidos y vulgarizados, tanto pueden contribuir a que veamos las cosas de otros tiempos a una luz harto más segura que la que al presente ilustra nuestra historia. El pensamiento ha madurado, y, extendido a los autores de las obras de toda clase que constituyen

la literatura de aquel antiguo reino, ofrece ya fruto apreciable en la *Biblioteca de Autores Aragoneses*, publicada por la antedicha corporación provincial.

Divídese esta Biblioteca en dos secciones: «histórico-doctrinal», que lleva dados a luz dos volúmenes, a saber: la crónica de *San Juan de la Peña* y el primero de los *Progresos de la Historia en Aragón*; otra «literaria», donde se comprenden hasta hoy otros dos: las *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, que, con las *Poesías selectas de Fray Jerónimo de San José*, forman uno solo, y el *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, que en 485 páginas, con 6 de índice y XXXII más de prólogo, recientemente ha aparecido. Añadamos que está en prensa el primer tomo de la sección histórica, que contendrá los célebres *Comentarios de las cosas de Aragón*, de Jerónimo Blancas, traducidos por el P. Manuel Hernández.

Hablemos hoy del último libro publicado. Fué su autor hijo segundo del primer Conde de Aranda, casa cuyo nombre tantos recuerdos de interés despierta; y, a la verdad, no deja de ofrecer dramático contraste el tipo de este poeta, colocado en un como paréntesis de oscuridad entre los dos siglos más fecundos de nuestra historia, el xv y el xvi, con el último personaje que ha ilustrado aquel título, el memorable ministro de Carlos III. No porque el espíritu nobiliario del trovador, que hallaba im-

propio de un caballero cultivar la poesía y que se vendieran sus versos, y andar impreso «por bodegones y cocinas y en poder de rapaces», deje de alentar todavía en el prudente reorganizador del municipio, que, sin embargo, nada menos que demócrata era; ni porque el hijo del primer Aranda muestre una fe que resulta un tanto quebrantada, a la verdad, en el último conde; pues esa fe, como si dijéramos, provenzal, le consentía ciertas irreverentes libertades, que su mismo diligente editor moteja, y no le impidió escribir una *Peregrinación a Jerusalén*, impresa en Burgos en 1523, y que estrenó el primer índice inquisitorial de libros prohibidos, aunque de seguro este escrito hallaría más gracia a los ojos de los modernos ultramontanos que otro, mucho más breve, la pragmática de 1767, por la cual se expulsó de España a los jesuítas, expulsión que lleva a cabo el Conde de Aranda, antiguo educando de la Orden por cierto.

Pero en lo que hay contraste evidente es en el carácter personal de uno y otro héroe. En el poeta aragonés domina un tono sentimental y romántico, que sería difícil encontrar en aquel enérgico, escéptico y práctico estadista, cuyo retrato ha hecho de un modo tan completo el Sr. Moret y Prendergast. No era él, en verdad, hombre capaz de consolarse «sólo con la poesía», como su dulce antepasado, ni de escribir cosas tiernas, ni imitaciones de Petrarca, sino espíritu de lucha y de gobierno, cortado

para la sociedad, la política y aun la intriga; todas cosas ajenas, a lo que parece, al carácter de Ximénez de Urrea, grande amigo de tranquilidad y de paz, y a quien turbaban disensiones de que el otro había más de complacerse que lamentarse.

Pero dejando aparte el paralelo, digamos dos palabras del *Cancionero*, que nuestros lectores, con la digresión, tendrán casi olvidado.

Precede a éste, dijimos, una interesante noticia del Sr. D. Martín Villar, que ha dirigido la edición, acerca del poeta y sus obras, y especialmente sobre el libro que ilustra. Nació el primero en 1486 y murió por los años de 1528 a 30; y escribió, además de la *Peregrinación* ya citada y el *Cancionero*, la *Penitencia de amor*, impresa en 1514, y que, según el Sr. Villar, debió servir «de original a la publicada en francés en 1537 con el título de *Pénitence d'amour*», y que Brunet menciona. En cuanto al *Cancionero*, lo compuso antes de los veinticinco años, dedicándolo a su madre la condesa; y, a pesar de sus terminantes y aristocráticos deseos, vió la luz por vez primera en Logroño en 1513; edición cuyos ejemplares son hoy tan raros, que, al reimprimirse ahora, ha habido precisión de utilizar el que poseía el Dr. Braunfels, cónsul de España en Francfort, autor de un estudio crítico sobre el *Amadis*, y de cuyo amor por nuestras letras da este servicio nuevo testimonio.

Contiene el *Cancionero*, además de dos cartas

del autor dirigiéndolo a su madre y rogándole que no se imprima y publique, con otras, igualmente de dedicatoria, algunas poesías religiosas; muchas eróticas y elegíacas; las *Fiestas de amor* (traducción de Petrarca), «las más tristes—dice el autor en el prólogo a D. Jaime de Luna—que hallar ni pensarse pueden; romances, villancicos, motes y glosas, canciones, «disparates» y una *Égloga de la tragico-media de Calixto y Melibea*, que no es sino una parte, puesta en verso, del primer acto de la *Celestina*.

El carácter general de estas obras oscila, como es uso en los poetas del tiempo, entre el estilo erudito de Juan de Mena y el elegíaco y más nacional de Jorge Manrique, con el que quizá no cabe comparar, como el Sr. Villar hace, al vate de Tarazona, sin extremar la benevolencia en obsequio al paisaje. De todas maneras, pertenece de lleno al período anterior a la reforma de Boscán y Garcilaso, trovando «a la castellana» o «al uso del tiempo viejo», como luego se decía, aunque contemporáneo de aquellos dos famosos innovadores; período cuya pobreza describe Ticknor con exacta pintura y que sirve de transición entre la escuela provenzal y la neo-italiana, influencias, respectivamente, dominadoras en el período anterior y en el siguiente.

A pesar del tiempo, no pueden desconocerse en las poesías de Urrea algunos rasgos de sentimientos y ternura; pero si su publicación presta un ver-

dadero servicio a la historia de la cultura española, que no puede trazarse sin los necesarios documentos, poco gusto hallarán los que en ellas busquen otro mérito diverso del de un dato arqueológico, esto es, el mérito perdurable de todas las obras de inspiración original, perpetuas contemporáneas de la humanidad y siempre vivas en lo más íntimo y esencial, cuando menos. A nuestro entender, las poesías sentimentales e imitaciones de Jorge Manrique son las más interesantes del libro; cosa nada extraña, porque acontece en los más de los poetas de la época, cuyas elegías, endechas, o como quiera llamárseles, junto con las trovas y canciones populares, sobresalen sobre las apelmazadas coplas de arte mayor en que quizá nadie igualó a Berceo, con haber escrito este poeta en tiempos harto más remotos.

He aquí ahora alguna muestra de las obras de Urrea, en el género de las coplas de Manrique:

Dos cosas ha de llevar
 Quien quiera presa tenella
 A Fortuna,
 Animo en el pelear
 Y razón en la querella
 De la puna.
 El que conocer desea
 El varón que vive fuerte
 Mire lo
 Cuando le viere en pelea,
 Porque vea si su muerte
 Teme o no.

.....

Los corazones mayores
Nunca suelen desmayar
Viendo la muerte,
Que los buenos luchadores
Siempre huelgan de luchar
Con lo más fuerte.

En otro lugar, dice:

Los que conocen el mal
Son los que estiman el bien:
Los otros hacen desdén
No teniéndolo por tal.

Por último, entre las cosas más agradables, debemos mencionar la *Carta a su amiga*, escrita en una especie de décimas, combinación frecuente, compuesta de dos quintillas cada una. Comienza así:

Carta escrita de mi mano,
Hecha de mi corazón
Con tan alegre intención,
Que tiene el mal tan ufano
Quanto muerto al galardón.
Si la dicha te acompaña,
Que te recibe sin saña
Aquella por quien yo muero,
Cuéntale dende primero
El mucho mal que me daña.

Díle todo mi tormento,
Por ella sólo causado;
Manifiéstale el cuidado,
Cuéntale mi perdimiento,
Que nunca será aliviado.

Y díle lo que no sabe:
Que mi desventura grave
Y mi pena dolorida,
Aunque se acabe la vida,
Dudo yo que ella se acabe.

No dejaría de ofrecer interés comparar estos poetas elegíacos del Renacimiento con los que ofrece la literatura contemporánea española, y, sobre todo, con el más perfecto: el Sr. Ruiz Aguilera, cuyo nombre traen a nuestra memoria, no sólo esta consideración, sino la circunstancia de haberse leído algunas de sus poesías el viernes último en la *Institución Libre de Enseñanza*, junto con el primer capítulo de la segunda parte de *La familia de León Roch*, del Sr. Galdós (acabada de aparecer) y de dos traducciones de Leopardi, sumamente fieles y ceñidas a sus magníficos originales (la oda *A Italia* y el *Canto del Pastor*), y que nos dió a conocer con otras composiciones suyas al Sr. Alcalá Galiano, cuyo apellido de tanta autorizada tradición goza en la comunión literaria.

Pues el Sr. Ruiz Aguilera —con perdón sea dicho de nuestros demás poetas, así como del Sr. Canalejas, empeñado en emparejar a todo el mundo, envolviendo a grandes, pequeños y medianos en las aromáticas nubes en que por igual los sublima en su resumen sobre la *Poesía lírica española*—es, quizá, el primero de nuestros líricos; pero lo es, sin duda alguna, en aquellos géneros donde resaltan la

serenidad y suavidad de la inspiración, la ternura del sentimiento y la grandeza de la idea. El autor de las más importantes *Elegías* que tal vez cuenta la Literatura castellana, ofrece, en verdad, cierta semejanza, por estas cualidades, con su compatriota Fray Luis de León; pero, a nuestro entender, le aventaja en todo aquello en que aventaja nuestra época al siglo xvi, y algunas de sus *Armonías y Cantares* y de sus *Ecos*, como su *Epístola* (escrita en oposición al ideal que revela en la suya Rioja), no tienen superior en castellano.

De las poesías que en la citada noche leyó este poeta, no citaremos más que una. Es un poemita breve, muy breve, como que sólo tiene veinticuatro versos, y con el cual concluye un librito titulado *La leyenda de Noche-Buena*, cuyos veintinueve cantos o capítulos compendian las escenas, impresiones y pensamientos que el recuerdo de esta noche despierta en la fantasía: alegres o tristes, sencillos o complejos y dramáticos.

En estos días, consagrados a conmemorar el nacimiento del Redentor del mundo, no se ejecutan sentencias de muerte; la «justicia» (!) aguarda complaciente a sus víctimas, alargándoles la capilla con salvaje ironía, y dejándoles más tiempo, para que consideren cómo los sabios jurisconsultos de nuestro tiempo, sesudos adversarios de toda sentimental utopía, tienen también su modo de rendir filantrópico tributo a la memoria de Aquel que no quiso de-

rramar más sangre que la suya, pero en cuyo nombre tanta han derramado y derraman la impiedad y la ignorancia y la pasión, que todo lo profanan.

El poeta dice:

Pasó la noche de mi leyenda,
Pasó la Pascua de Navidad,
Y carpinteros vi trabajando
Junto a la puerta de una ciudad.

«¿Qué harán?»—se pregunta—. He aquí la respuesta:

Al otro día, por aquel sitio
Meditabundo torné a pasar,
Y vi un tablado, y en él tres hombres,
Y al pie, de turbas inquieto mar.
Los hombres, todos eran cristianos...

¡Qué adjetivo!

Sentado el uno, me hizo temblar.
Un crucifijo mostraba el otro,
Vistiendo negra ropa talar.

—
Como sombría nube, que encierra
En sus entrañas rayo mortal,
Estaba inmóvil allí el tercero...
Cubrió mi frente sudor glacial.

Mirando entonces al crucifijo,
Caer sus lágrimas vi de cristal,
Cual si en su pecho de piedra, un alma
De íntima angustia diera señal.

¡Cuánta delicadeza y sobriedad para definir al verdugo, cuya conservadora magistratura, por cierto, tan recargada de trabajo parece hallarse en la temporada que corre!

¡Lástima grande que, hasta ahora, nunca hayamos tocado el fruto atribuído a esa «ejemplarísima» pena, afrenta de legisladores, y que por tan humana, religiosa, sensata y discretísima manera se cumple entre nosotros, y para mayor honra y lustre de la cultura patria! Al fin y al cabo, si por aquí carecemos de tantas y tantas cosas como en los pueblos civilizados va engendrando el progreso de la vida, en cambio, nadie nos disputará que contamos dos espectáculos más que todos ellos, y ambos de verdadera importancia: las corridas de toros y las ejecuciones públicas.

Añadan ustedes que el último es casi gratuito: no cuesta más que un poco de vergüenza.

(El Pueblo Español.—28-XII-78.)

SOBRE PUBLICACIONES EXTRANJERAS

En tiempos de indudable crisis para todas las esferas de la vida, por lo menos dentro de aquellas sociedades que constituyen lo que, con más o menos propiedad, llamamos la «humanidad civilizada», el arte (tomada esta palabra en el concepto de la actividad productora de obras estéticas e incluyendo, por tanto, la bella literatura) no puede evitar una ley rigurosa, que imprime el sello de la decadencia y la medianía a toda manifestación privada de ideal, ora definido, ora vago, indeciso y oscuro, pero enérgicamente condensado en la fantasía y el sentimiento. Oscilando en el tibio crepúsculo de una luz, todavía lejana y mal segura, apenas el poder del individuo logra con tal cual relámpago deslumbrar, mejor que iluminar, el cubierto horizonte, sin conseguir, sea cualquiera su fuerza, que se arraigue y prospere un desenvolvimiento enlazado. El último y más grandioso de estos fugaces resplandores, el del período neo-romántico, con su pintura y su escultura místicas, sus escenas de caballeros y castillos, sus leyendas, su falso gótico convencional, sus misterios, prodigios y terrores, su senti-

mentalismo enfermizo, pasó ya para siempre, con la reacción que le dió vida, dejando a la historia el legado de una novela y una lírica admirables—las más admirables quizá que hasta hoy se han producido—como radiante compensación al fárrago de postizos elementos de donde tomó pie aquella explosión entuslasta.

Así, Hegel tenía razón, sin duda, al presentir que, en nuestra época, el arte, decaído de su alto ministerio como revelador de la idea—de todo lo grande, esencial y divino—individualmente encarnada en la forma sensible con que despierta la dormida conciencia de las sociedades, entra ya a constituir un recreo de los espíritus cultos, una profesión, más o menos lucrativa, de los menesterosos, un desahogo de las almas sentimentales, un «ramo de educación» de las personas ilustradas, las más de las que se hallan en disposición de esbozar una acuarela, o deletrear una sonata de Beethoven, o escribir un cuento o un romance para un álbum, y aun todas esas cosas juntas en que al arte toca muy corta responsabilidad, ciertamente. La cultura estética de la muchedumbre gana, sin embargo, que no es poco. Y si, de una parte, el período de Mozart y Rossini, de Owerbeck y Cornelius, de Byron y Dickens, de Balzac y Leopardi, de Walter Scott y Goëthe, de Schiller y Paul Delaroché, de Ary Scheffer y Víctor Hugo (el Víctor Hugo de las «Odas y baladas» se entiende, no el de «La leyen-

da de los siglos») ha consumido casi en absoluto su energía vital, en cambio, el número de aquellos que leen, sienten y estudian sus creaciones, de aquellos a quienes son familiares las de todos los grandes momentos históricos, el público artístico, en suma, crece cada día en rápida progresión, y con él el de la humanización general.

Erraba, por el contrario, aquel filósofo cuando, de la ruina de *nuestro* arte, inducía, aplicando leyes y doctrinas, un tanto arbitrarias, la ruina de *todo* arte, ahora y en lo porvenir. Pero el hecho es hoy incuestionable. Hasta ese renacimiento en algunas artes españolas—v. gr., la pintura—, que a veces impremeditadamente se alega, sirve tan sólo para confirmarlo: como quiera que no es sino el postrer eco del movimiento europeo, ya casi apagado al llegar a nosotros; la última onda que se agita en la orilla distante cuando ya están las aguas tranquilas en el punto inicial de aquella agitación.

Si éste es el criterio general que parece debe aplicarse al arte contemporáneo; si bajo este principio no hay ya que discernir en cada obra, como en cada evolución, sino el mérito *relativo* que, en comparación con otras, puede corresponderles, consideremos ahora, según estas ideas, y tomando una parte del problema tan sólo, cuáles han sido las producciones de mayor importancia que, en la esfera de la bella literatura, o sea de la *poesía* (en el amplio, pero riguroso sentido), y especialmente de

la *lírica* y la *novela*, han aparecido en los principales pueblos extranjeros durante el año 1878.

Comenzando por aquellas naciones que, bajo el nombre, más o menos propio de latinas, tienen con nosotros íntimo parentesco, toca de derecho a Portugal el puesto de preferencia. No sería éste, sin embargo, el que le correspondiese en punto al número aun proporcional, y tal vez al mérito de las obras producidas durante el año último.

«En este país—exclamaba recientemente uno de sus más ilustres hijos, Teófilo Braga—, el periodismo político absorbe todo el talento literario», y no estaría bien que en este lugar se copiasen las palabras con que a continuación deplora un hecho ciertamente visible en otros países.

Así es que, salvo la nueva novela *Os Noivos*, del autor que se oculta bajo el pseudónimo de Bento Moreno, y la de Eça de Queiroz, *Primo Bazilio*, la primera escrita sobre el tema de la disolución del matrimonio por abuso de sentimentalismo, y la segunda, consagrada, como ya va siendo uso y costumbre, al tema del adulterio, tratado a la manera de Zola, poco parece haberse publicado digno de mencionarse, y quizá nada pueda competir con las ediciones eruditas de antiguos monumentos, tales como el *Cancionero Portuguez*, de la Biblioteca Vaticana, dado a luz por la Academia de Ciencias; el *Romanceiro do Archipélago da Madeira*, recogido por el profesor Alvaro Rodríguez de Acevedo,

o la colección de cuentos populares *de encantamientos* de las provincias de Miño y Beira, hecha por F. A. Coelho.

A este mismo orden pertenecen las publicaciones de la *Sociedad de los antiguos textos franceses* en la República vecina y la nueva edición del célebre *Roman de la Rose*, hecha por M. Paul Daffis, y que contiene uno de los más interesantes documentos de la literatura traspirenaica en la Edad Media. Las *Epopées françoises*, coleccionadas por M. Leon Gautier; las *Baliverneries y Propos rustiques*, de Noel Fail; los cuentos del Abate de Voisenon; los del caballero de Boufflers; la *Valerie*, de madama de Krudener, y las nuevas ediciones, ricas o baratas, críticas o descuidadas, con comentarios o en extracto, de los clásicos franceses de los siglos xvii y xviii, y especialmente de Voltaire, con motivo de su ruidoso centenario, deben mencionarse en este lugar asimismo.

En cuanto a los autores modernos, *Le pape*, de Víctor Hugo; *Armelle*, de M. du Clésieux; *Le presbytère de Pourzel*, de Mad. Paissan, no parecen haber llegado a adquirir, a pesar del renombre del autor primeramente nombrado, la importancia de *Récits et élégies*, de Francisco Coppée, hoy quizá el más famoso de los poetas franceses. De novelas, el *Journal d'une femme*, de O. Feuillet; la *Ariadne* (escenas de la vida rusa), de Mad. H. Greville; los últimos cuentos *Jean*, *La première communion*,

de Paul Féval, hoy nuevo y celoso adepto del catolicismo, son los más importantes del género, con tal, se entiende, que no olvidemos unas *Pages d'amour*, del nunca bastante ponderado M. Emilio Zola, cuyos asuntos y manera acabarán por hacernos echar de menos aquellos tiempos en que exclamaban las gentes:

«*Qui nous delivrera des grecs et des romains!*»

Un artesano, Félix Frenay, y una señorita, mademoiselle María Nicet, han aparecido como poetas notables en las letras francobelgas:

Aux champs et dans l'atelier, del primero, y *Romania*, de la segunda, han atraído el mayor interés sobre sus autores. La mejor novelista belga, Carolina Gravière, ha muerto en 1878, y los escritores que en este género la han remplazado, hasta ahora, no parecen acercarse a sus distinguidas cualidades.

De todos los pueblos latinos, donde más abundan hoy los poetas es en la eterna patria del arte. El célebre Maffei, para unir su tributo al que toda Italia ha rendido con motivo de la muerte de su primer rey, puso en verso una elegía en prosa del abogado Ferrigni (que escribe bajo el pseudónimo de *Yorick*, nombre de bufón inmortalizado por Shakespeare y popularizado por Sterne), titulada *Il Re è morto*. Prati ha dado a luz un tomo de poesías, *Iside*; el republicano Carducci, tal vez hoy el lírico

más afamado de aquella nación, ha dedicado un poema a la actual reina Margarita; otro secuaz del realismo, el Dr. Guerrini (que también ha elegido su correspondiente pseudónimo, y se firma *Stevchetti*), ha publicado un volumen de poesías en favor de sus tendencias, mientras que Zendrini (de Palermo), Gnoli (de Roma), Guerzoni (de Padua), Rizzi y Fariña (de Milán), Bersezio (de Turín) mantienen, como dice un escritor distinguido, «las exigencias de la poesía al ideal, y lanzan de cuando en cuando certeros dardos a la nueva escuela». Esta, por su parte, se halla lejos de resignarse al silencio, debiendo contarse entre sus más eficaces armas defensivas las ediciones elzevirianas de sus adeptos.

Dos tomos de poesías del malogrado vate modenés Peretti; otros dos, en prosa y verso, de Bustelli; uno de Prina, el *Guido*, de Rizzi (que ocupa entre los adversarios del realismo un lugar tan preclaro como Carducci en las filas de sus amigos), y el *Libro proibito*, de Ghislanzoni, colección de epigramas, se citan como las más notables obras de estos géneros, y el séptimo tomo de la traducción de Shakespeare, por Carcano; la nueva versión de los idilios de Bion y Mosco, por Bertini; la del *Trompeter von Sackingen*, del poeta alemán Schefel, por Fasanotto, constituyen las principales versiones. Agreguemos dos tomos de escritos inéditos del insigne Leopardi, que han dado a la estampa Viani y Plergili.

En punto a novelas, *Oro nascoto*, de Salvador Farina (estimado en España merced a algunas traducciones de sus obras), ha sido inmediatamente vertido al alemán. Y con la *Lutezia*, de Barrili, y *Notti insonni*, de Stuart, comparte la primacía en opinión de los círculos cultos.

¿Ha sido más importante el movimiento poético en los pueblos del norte de Europa? Roberto de Zimmermann, el discípulo de Herbart, concuerda con Braga en la afirmación, ya antes dicha, de que «la corriente de los negocios políticos, la oratoria de la tribuna y la imprenta diaria han apartado del camino de la literatura a muchas fuerzas intelectuales. Las imitaciones de los cantos y baladas de Félix Dahn, por Aaz, Kalbeck, Jensen y la Condesa de Ballestroem, no han despertado, ni con mucho, el interés del original; el pesimismo a lo Schopenhauer, de Berger; el poema *In der Sonnenwende*, de Milew; el tomo de poesías de F. Marx, titulado *Gemüth und Welt* (El ánimo y el mundo); la serie de orientales, *Oriente y Occidente*, del semiaustriaco semiturco Murad Effendi; la leyenda *Zlatorog*, incluida en la colección de cantos alpinos de Baumbach y sus compañeros, tampoco han tenido, según parece, tanta importancia como las colecciones completas que de sus propias obras han hecho en el último año dos antiguos poetas, Ebert y Dingelstedt, el primero celebrado ya por Goethe, y perteneciente a la romántica escuela de Suabia, aunque

bohemia de nacimiento; el otro, revolucionario de la joven Alemania, satírico y dramático, y reputadísimo director de los teatros de Munich, Weimar y Viena, y el primero que ha satisfecho el deseo de Schlegel, de ver representados en serie continua todos los dramas históricos de Shakespeare, habiendo publicado últimamente en su *Literarisches Bilderbuch* (Album literario) interesantísimas advertencias sobre el modo como debería ponerse en escena el *Fausto*, de Goethe, cuya representación se ha intentado no ha mucho, incluso de la segunda parte.

En punto a novelas, parece haber sido las más importantes *Landolin von Reutershofen*, de Auerbach, novelista psicólogo, cuyo *Benito Espinosa* vertió ha poco al español el docto profesor señor González Serrano; *Homo sum*, del célebre egipólogo Ebers (cuyas novelas eruditas, *La princesa egipcia* y *Uarda*, han tenido años atrás tal eco); *Feindliche Pole* (El Polo enemigo), de Meissner, estudio político social relativo a la lucha entre el particularismo y la centralización; *Der neue Hiob* (El nuevo Job), en que Sacher Masoch despliega tendencias análogas, al relatar la situación de la propiedad territorial en Polonia; las dos de Jensen, *Der Kampf um der Kaiserstuhl* (La lucha por el trono imperial) y *Karin von Schweden* (Catalina de Suecia), ambas de las llamadas históricas; las que podrían denominarse de «vida doméstica y pri-

vada», *En casa de los padres*, de Roquette, y *Croquet*, de Putzlitz; el ensayo novelesco del célebre estético Vischer, *Auch Einer* (Otro más); *Haus Fragstein*, de Uhl, *Ein Schandfleck* (Una infamia) y *El comendador Lootsen*, debidas, respectivamente, a dos poetas ya citados, Anzelgruber y Wilbrandt, el último de los cuales ha publicado también *Der Mitschuldige* (El cómplice); por último, las colecciones de novelitas cortas de G. Keller, Kürruberger, Storm y Lindau.

En las anteriores indicaciones se incluye como alemanes a los austriacos (por ejemplo, Nissel y Anzelgruber), con sólo dos excepciones naturales, los bohemios y los húngaros; eslavos los unos, los otros fineses, y ni éstos ni aquéllos grandemente poseídos de un vivo deseo de germanizarse. Consagremos, pues, algunas líneas a entrambas nacionalidades, hoy en vías, parte de creación, parte de renacimiento, y cuyo porvenir tan íntimamente se enlaza con el de toda la Europa oriental, donde comienzan a diseñarse pueblos jóvenes, casi infantiles, o que han interrumpido una historia llena a veces de dramático interés.

Jaroslav Varchlicky, poeta cuyo estilo recuerda a veces al de Víctor Hugo, ha publicado en 1878 una serie de poemas en que parece advertirse el influjo de *La leyenda de los siglos*. El primer tomo, *Alma y Universo*, abraza ecos «del mundo primitivo, inspiraciones griegas, leyendas de la Edad

Media, problemas modernos», a todo lo cual añade un epílogo con este significativo título: *Al Dios desconocido*. El segundo volumen se denomina *Sinfonías*, y el tercero, *Un año en el Mediodía*, es una serie de cuadros de Italia. Respecto de otro tomo de traducciones de poetas franceses, que también ha dado a luz el fecundo escritor, críticos competentes opinan ha excedido con frecuencia a los originales. Entre los demás libros de poesía, han sido los de mayor éxito los *Cantos cómicos*, de Nepuda, consagrados a la belleza de los cielos, y la colección de *Poesías eslavas*, de que van dados ya a luz dos tomos, en los que Vymasal publica las obras escogidas de los poetas servios, vendedos y polacos. Las más importantes novelas han sido: *Los patriotas del teatro ambulante*, «cuadros del arte y de la vida nacionales de Bohemia»; las *Novelitas*, de Arbes; los *Cuentos humorísticos*, de Svatopluck, y los *Cuentos montañeses*, de Jirasek; las *Relaciones*, de la Sra. de Poplipska; *La pintura sin acabar*, de Zeman; *El señor de Domasic*, de Schulz, y *El rey Jorge Podiebrad*, de Schubert.

Sean eslavos, sean turanios de raza, lo cierto es que la lengua nacional rusa es hoy la eslava. No estará, pues, fuera de razón que coloquemos sus últimas producciones al lado de las de Bohemia, tanto más cuanto que en el general desconocimiento que de la lengua y literatura de los pueblos eslavos reina en la Europa occidental, los libros rusos y los polacos

son los que, al menos, mediante traducciones francesas, evitan a veces la oscuridad a que condena a esas literaturas nuestra—no sé si llamarla indisculpable—ignorancia.

Sin embargo, la fantasía del vasto pueblo ruso, más se inclina hoy a la imitación extranjera, o, por mejor decir, francesa, que a cultivar una verdadera literatura nacional. Emilio Zola es también allí el héroe de moda en la novela. La última guerra, además, llevando hacia la política la general atención, ha aplicado a las descripciones y cuadros de los diversos pueblos de la Europa oriental o de la vida de los campamentos la actividad consagrada a otros asuntos: en este género sobresalen ya las célebres *Cartas de campaña*, del príncipe Tseretelef. La muerte—ocurrida ha un año—del poeta Nekrasof, sucesor del malogrado Puschkin (y que había llegado, por cierto, a adquirir una fortuna respetable como editor de revistas), ha privado a Rusia de su principal escritor en este género, harto superior a Miusky y al conde Katuzof, cuya *Calma y tempestad* parece prometer, sin embargo, mejor porvenir del que auguraban sus anteriores obras. *Hace un cuarto de siglo*, *La roca de Sísifo* («narración de la vida en Epiro»), *Victorias juveniles*, *Rechinar los dientes* y *En otro tiempo* han sido las novelas de costumbres que de mayor crédito han gozado, estableciendo o conservando honrosamente el nombre de sus respectivos autores,

Markevitch, Leontief Potiekhin, Avseenko y la señora Krestofsky. La novela histórica parece renacer con *Potemkin en el Danubio*, «cuento de 1790», de Daniliefski; *La princesa de Ostrog*, de Solovief, «escenas de Lituania en el siglo xvi»; *Idealistas y realistas*, de Mordovtsef, destinada a pintar las luchas entre reformistas y conservadores durante el reinado de Pedro el Grande, y *Los hijos supuestos*, narración de los tiempos no menos memorables de Catalina II, por Karnovich.

Tales son las más importantes obras de imaginación—si exceptuamos el teatro—que en 1878 han aparecido en el imperio moscovita. No concluiremos sin indicar que el total de publicaciones (prescindiendo de las periódicas) que en todo este vasto territorio, salvo la Finlandia, han visto la luz durante el año último han sido cerca de 5.000 en las lenguas y dialectos lituano, estonio, polaco, hebreo, árabe, tártaro, georgiano, armenio, finés, alemán, francés, etc. Ha habido, pues, considerable aumento respecto del año 1877, cuyo número de publicaciones no llegó a 4.000.

Digamos algunas palabras de Hungría, nación hoy prepotente en esa singular confederación de Estados que forman el imperio austriaco. También aquí vuelve el pueblo los ojos a sus antiguas memorias literarias; el reputado orientalista Szilady ha dado a luz sus *Monumentos de la poesía húngara en la Edad Media*, como Toldy su *Historia de la*

literatura húngara. De los dos poetas más eminentes del país, Arany y Tóth, el primero nada ha publicado años hace, y el segundo se ha limitado a coleccionar sus poesías sueltas, principalmente las amatorias, que son las más celebradas; otro escritor, también muy conocido, Vajda, ha dado una novela poética, *Encuentros*, y los poetas jóvenes, algunos tomos en que domina el influjo de las tendencias pesimistas germánicas. Verdad es que el pesimismo y el realismo parecen destinados a dar la vuelta al mundo, y es de desear que la den cuanto antes, para que acabe también pronto su enojoso, aunque explicable prestigio.

Siete novelas sobresalen entre las publicadas en Hungría durante el período que reseñamos; dos de Jokai, *El castillo sin nombre*, referente a la época de la Revolución francesa, y *Un cabello de señora*, cuyo asunto se enlaza con la historia de Polonia; una de Vadnay, *El mal vecino*, paráfrasis del antiguo proverbio «fieras domestica amor»; tres de Vartessy, la más celebrada de ellas *La escuela de la miseria*, cuadro de la «bohemia literaria», y una, por último, de la Sra. Lenke, *Aquí y en lo porvenir*.

El reino unido sueco-noruego parece haber prestado en 1878 mayores servicios a la literatura científica que a la poética. Un crítico sueco atribuye esta escasez a la tranquilidad de la vida social, poco a propósito para prestar en su sentir ardientes

estímulos a la fantasía. Sin embargo, Strindberg ha publicado un tomo de novelitas muy poco favorables a la ortodoxia del protestantismo sueco, igualmente maltratado en *Prometeo y Ashavero*, fragmento de Rydberg. En *El álbum literario* han insertado: Virsen, su *Merlín*; Snoilsky, su *Rosersberg*; Vikner, un cuento tomado de Palestina en el siglo I de nuestra era, y Baeckstroem, algunos poemitas. *Palabras escogidas*, del novelista Lea; *Origeno y Aromasia*, «cuadros del porvenir», por Klas Lundin; *Poesía*, Madin, y una colección de varias composiciones en de prosa y en verso editada por el Club de los periodistas de Estokolmo, deben también mencionarse como las obras más interesantes de este género en Suecia. En cuanto a Noruega, su más ilustre poeta, que es, por cierto, un prelado, el obispo de Cristian-sund, J. Moe, ha impreso sus *Obras completas* en dos tomos, los cuales comprenden sus cuentos y leyendas populares y sus poemas religiosos; Bjoernson ha publicado una novela intitulada *Magnhilda*, de tendencias realistas, más vigorosa que *Tomás Ross*, última obra de Lie, el reputado poeta de la naturaleza; Munch, un volumen de *Poemas*, consagrados a perpetuar la memoria de personajes noruegos y daneses; la decidida abogada de la «emancipación de la mujer», Camila Collett, algunas de sus interesantes obritas, acogidas con la dura hostilidad que debe suponerse por los conservadores; Janson, un cuento en dialecto campesino, *El liber-*

tado; Gloersen, otra novela, *Sigurd*; y a este mismo género pertenecen *Estoy vivo* y *Estudios de la vida*, obras, respectivamente, de dos afamadas escritoras: las Sras. Colban y Thoresen.

Dinamarca es la patria del ilustre Andersen, cuya reciente pérdida lamenta la literatura europea, y cuyas huellas siguen fecundos escritores de aquel pueblo. Entre otros, en 1878 ha publicado Schandorph una novela pintando la lucha entre las ideas nuevas y las antiguas; y los cuentos dados a luz en el último año por Carstensen, sobre la vida de los marinos daneses; por *Vetelús* (pseudónimo), la Srta. Rosenfield, Carit Etlar, Svend Grundtvig, Bude y otros, como las *Nuevas historias* y *Blanca*, del veterano Ewald, y las últimas producciones del escritor que se encubre bajo el nombre de *Henning Fox*, muestran que no se ha extinguido en el país el espíritu de aquel narrador admirable. También dos grandes poetas le han seguido a la tierra: Winter, cuyas *Poesías póstumas* han aparecido en el último año, y Paludan-Müller, de cuyas *Obras completas* se ha publicado el primer tomo en ese mismo tiempo. De los que aun viven, Drachmam, el poeta del mar y de la vida marítima en sus varias escenas, ha dado a luz tres volúmenes de inspirados cantos y un interesante librito, eco de las impresiones y sentimientos de la guerra del Sleswig, y cuya popularidad ha sido tan prodigiosa, que en seis meses ha alcanzado siete u ocho ediciones.

Las colecciones de poesías líricas de Kaalud y Richard, y el poema de *Massudith*, cuyo autor lleva el mismo nombre del célebre escritor de los *Cuentos dinamarqueses*, deben también mencionarse.

Beets ha publicado, en Holanda, una nueva edición de sus poesías; Hasebroeck, un tomo de poemitas; J. de Vos, *Flores de primavera*, como Reiger y Van der Pot un volumen de *Prosa y verso*. Las principales novelas que en 1878 han aparecido en aquel país son: *María*, de Van der Hoeve; *Satanella*, de Chapuis; los *Cuentos de Navidad*, de Veer; *Fernando*, de Malato van Java; y tal vez sobre todas, *En días de lucha*, debida a una señora que escribe bajo el pseudónimo de Wallis, y que promete llegar a ser una novelista de primer orden.

La literatura flamenca, aunque políticamente corresponde a Bélgica, debe más bien reseñarse en este lugar, por su fraternal conexión con la de Holanda, que al lado de la propiamente belga, hermana a su vez de la francesa. *Un niño flamenco* es el título del libro en que un autor, antes desconocido, y que escribe también bajo el pseudónimo *Waze-naar*, ha revelado dotes nada vulgares, a la par que una acerba hostilidad contra el clero católico, objeto en aquellas comarcas de tan opuestos y apasionados juicios; de los antiguos novelistas Schleeckx, Snleders y Ecrevis se sigue publicando la colección completa de sus opúsculos; el célebre H. Conscience ha dado también a luz alguna ligera obrita, y

las poesías de Conincte, Van Eyck, Sevens y otros no han despertado gran interés en sus compatriotas.

Otro día reseñaremos el movimiento de estos géneros literarios en Inglaterra y los Estados Unidos. Por hoy basta lo expuesto para dar a nuestros lectores alguna idea de este movimiento en los restantes pueblos extranjeros que viven en la comunión de la cultura europea.

Los datos que nos han servido para este ligero resumen están tomados de los trabajos que con análogo objeto han publicado en el *Ateneo* de Londres críticos tan afamados como Laveleye, Braga, Masson, Zimmermann, De Gubernatis, etc.

(El Pueblo Español.—28-II-79.)

SOBRE EL TEATRO

Si hay un hecho sobre el cual deba llamarse hasta la saciedad la atención del mundo literario, es el de la notoria decadencia del arte en la crisis que al presente corre la cultura, y que, como todas las crisis, se expresa en el arte por el predominio de la teoría sobre la inspiración, del entendimiento sobre la imagen, de la discreción sobre la fantasía; por un eclecticismo incoloro en la obra entera, que es vano querer compensar con relámpagos y llamaradas vistosas; por una apoteosis de los elementos técnicos, secundarios y exteriores sobre los internos y característicos del genio, sin los cuales jamás hubo una sola gran creación, mientras que puede haberlas, y de hecho las ha habido, con faltas, indiscreciones y toda clase de absurdos. Y si alguna esfera hay en que esta indiscutible verdad se haga sensible aun a los más inexpertos, es en el teatro, dondequiera vago, vulgar y anodino, subordinado a la indumentaria y a la *mise en scène*, a la estrepitosa sonoridad de las grandes masas instrumentales, a las maravillas de la maquinaria y del gran espectáculo.

Poco ha, en Alemania, el jurado que había de

otorgar el «Premio Schiller» (instituído en 1859 por el emperador Guillermo, cuando era príncipe regente de Prusia) a la mejor obra dramática producida en 1878, ninguna hallaba merecedora de semejante honor (fenómeno que ocurre ya por vez tercera), acordando repartir el premio entre los tres poetas que, en general, habían prestado más distinguidos servicios a este género de literatura, y cuenta que, entre ellos, se hallaba el primer dramaturgo nacional de Austria, Anzelgruber, el autor de *El cura de Kirchfeld*, cuyas tendencias anticlericales lo han hecho tan popular, y, entre los individuos del jurado, el novelista Freytag y el historiador de la literatura, J. Schmidt. Los otros dos autores semi-laureados, Wilbrandt y Nissel (también austriaco el último), gozan, quizá, de no menor fama por sus dramas eruditos, cuyos asuntos están tomados, ora del mundo antiguo, ora del poema nacional de los *Nibelungen*, que ha inspirado también la última creación musical de Wagner. Y, a pesar de todo, el jurado no ha encontrado una obra de suficiente importancia para poder concederle la imperial recompensa.

¿Qué pasará en España? Exactamente lo mismo, dicho sea sin ofensa a nuestros distinguidos dramaturgos. A pocos es dado luchar con el tiempo; a nadie sojuzgarlo. Sólo una diferencia se halla entre nuestro teatro actual y el de otros pueblos más civilizados: que la falta de espontaneidad y sa-

via artística, de concepción genuinamente poética, no se halla en aquél tan atenuada por el *savoir faire*, ni el exquisito primor de la factura, ni el estudio y habilidad de los actores, ni el concienzudo esmero del arte de la escena. Las obras, vulgares y a la par extravagantes, suelen estar pobremente pensadas, faltas de caracteres, desarrollo y situaciones reales, aunque no de efecto «de sensación», como dicen nuestros vecinos; mas no por esto se hallan mejor pergeñadas, ni bien escritas, gracias a lo cual, difícilmente resisten la lectura, sin que deje de haber autor, y no de los menos aplaudidos, que tenga a grave culpa escribir *literariamente* para el teatro, en vez de contentarse con una regular gramática, salpimentada con tal cual brochazo, puesto al gusto del público.

Por esto, nuestros teatros no tienen hoy repertorio contemporáneo, es decir, no poseen un caudal de esas obras que jamás envejecen en sus atractivos esenciales, y que, por lo mismo, se representan en todos tiempos, alternando con las obras nuevas que se estrenan, ya para perderse en el olvido, ya para entrar en ese género de repertorio. Las obras que más extraordinario e inmediato éxito alcanzan en nuestros días apenas sobreviven a esa primera impresión, y difícilmente permanecen en la escena sino el número de noches necesario para que las conozca el público de aquella temporada, el cual se disputa, a veces con locura, las localidades para oír

por vez primera una obra, cuya celebridad momentánea eleva con sus aplausos, pero que es probable no quiera ver jamás de nuevo. Para nuestro teatro más que para la hija de Du Perrier parece escrito aquello de *l'espace de un matin*. De las más victoreadas obras de hace diez años, apenas si dura aún el nombre, rodeado de un prestigio que aumenta la distancia, pero que no basta, sin embargo, a conservarlas en escena.

Esta rapidez con que se suceden triunfos a triunfos, novedades a novedades, el Capitolio y el olvido, se ha hecho, sobre todo, visible desde que han ido faltando de nuestros teatros aquellos luminares mayores, el principal de los cuales, durante los últimos treinta años, ha sido el inolvidable Romea. Obras punto menos que insignificantes, oídas hasta la saciedad e incapaces de una segunda lectura, se han mantenido con inmerecido honor en nuestra escena gracias al consumado arte de sus gloriosos intérpretes. La creación del actor oscurecía, o, más bien, iluminaba con un destello de genio, la del poeta, y era ella la que atraía al coliseo, una y otra y mil veces, a los hombres de la más severa crítica, ávidos de contemplar aquella maravillosa trasfiguración de la vulgaridad en poesía y de la fealdad en hermosura. Alguien ha dicho, a propósito de esas infinitas construcciones con que la vulgaridad y el mal gusto vanamente pugnan por echar a perder el campo, que en ellas hay un duelo mortal entre el

hombre y la naturaleza, en que, al cabo, a Dios gracias, vence la naturaleza, la cual, a poco que el hombre se descuide (y, por fortuna, se descuida), viste de yedra los enlucidos muros de esas habitaciones, de musgo y líquenes y jaramagos sus techos, les quebranta los cimientos con las raíces de sus arbustos y las va al par embelleciendo y destruyendo hasta dar con ellas en tierra, trasformándolas en pintoresca ruina. Nada podría expresar mejor esa victoria del actor sobre el drama trivial e indiferente. Así es que, muerto Rómea, ¿quién tiene valor para acudir a bostezar tres horas mortales ante el sinnúmero de obras baladíes que sólo su arte logró tener en pie?

¿Quiere decir esto que nuestros actores de hoy tengan menos talento que los de antes? No. Lo que quiere decir es que la decadencia ha ido acentuándose más de día en día, ha alcanzado también ya, después del drama, al arte de la representación, por ministerio, sin duda alguna, de la idea, que diría un hegeliano, pero mediante un proceso fácil de explicar. Las obras cada vez han sido más endebles; la segunda creación del actor, cada vez más difícil; sus fuerzas, sometidas a una dolorosa tensión, cada vez más insuficientes; los triunfos, más efímeros; la sed de estrenos, más y más apremiante, y el vértigo de la novedad, en raudo torbellino, todo lo ha arrebatado: drama, poeta, actor y público, hasta llegar a un punto de inferioridad, que en vano se

obstina por velar entre incienso la bien intencionada, pero indiscreta crítica. Los actores apenas tienen tiempo para estudiar individualmente papeles que no han de repetir ya quizá nunca, ni para ensayarlos en conjunto, y todos sus talentos, a menudo notables, da pena verlos malgastados en arrancar algún que otro aplauso a toda costa, aunque hayan de sacrificar la verdad al efecto.

«Mas si ésta parece ser ley fatal de los tiempos que corren— se dirá —, ¿qué hacer entonces? ¿Abandonarnos a estéril lamentación, gimotear sobre nuestra ruina, renegar de poetas, actores y público y desertar del teatro?»

No, por cierto. Ante todo, téngase en cuenta que la crisis artística es hoy general, no sólo propia del teatro; sólo aquellos géneros, como la lírica, que viven menos de la inspiración social que de la individual y subjetiva del poeta pueden sobrenadar en el común naufragio, por la virtud del individuo para salvarse a veces de los males sociales. Pero también estas épocas tienen su misión estética, a saber: generalizar y educar el sentido de lo bello, preparando el suelo para el momento en que el futuro ideal deposite en sus entrañas la semilla, con lo cual, además, favorecen la germinación y buena salud de la planta. El artista que así comprenda sus deberes procurará, en cuanto al fondo de sus obras, tomar sus asuntos de algún grave problema, algún interés real y humano, digno de preocupar

su espíritu y el de la sociedad, y en lo que respecta a la forma, ya representativa e interna, ya exterior, aspirará a la discreción y medida en el desarrollo del todo, como en los pormenores; y a una ejecución correcta, firme, acabada, sin torpe descuido ni atildamiento empalagoso y afectado, atendiendo más al gusto de *siempre* que al de *ahora*, esto es, acogiéndose al modo, resortes, efectos que en todos tiempos han sido bien recibidos, antes que a la última palabra del día, efímera como él, y sobre la cual, sólo trivialidades pueden edificarse; para todo esto necesita leer y estudiar mucho, disminuyendo así con la superioridad de su cultura las consecuencias de la falta de inspiración, hoy como nunca adormecida en el rudo e ignorante. No hará de este modo obras maestras, pero tampoco descabellados engendros, y si no sirve al arte en sus grandes manifestaciones, servirá a la educación y vida estética de su edad sin tener que avergonzarse de sustituirla con desatinados espectáculos.

Por su parte, el actor deberá, ante todo, aprender más, pero mucho más. Digamos, entre paréntesis, que la supuesta «educación» de nuestro Conservatorio nunca pone tan de relieve sus defectos y su ineficacia como en esta época; es decir, precisamente cuando podría prestar mejor servicio, supliendo con la instrucción y sensatez de sus alumnos la falta de condiciones superiores, formando siquiera actores discretos, cultos, concienzudos, que no

sólo quieran, sino que sepan estudiar las obras que se les confíen y las interpreten con más o menos inspiración, pero sin ofensa del buen gusto, y hasta de la gramática, que en ocasiones casi padece tanto en sus labios como en manos de la Academia Española. Entonces conocerían los asuntos de esas obras, la historia de su arte, el carácter interno de sus épocas, personajes y sucesos, sus formas exteriores, desde el traje a las maneras, y les serían algo más familiares que por lo común hoy, no ya la literatura, sino la mímica, la pronunciación y la declamación. Entonces podría también ceñirse cada actor al género más acorde con su inclinación y sus aptitudes, comprendiendo que cada orden de tipos tiene su modo propio de manifestarse, y requiere constante aplicación, hasta adquirir el dominio de sus peculiares recursos, engendrando hábitos, maneras y estilos incompatibles con los de otros órdenes. La especialidad es aquí como en todo, esencial condición, y si nadie deja de reputar grave falta la de confiar a un actor cómico, un papel trágico, preciso es que vaya ampliándose más y más este principio: a imitación de lo que acontece en otros pueblos. v. gr., en Inglaterra, donde hay actor, como Irwing, exclusivamente consagrado al teatro de Shakespeare. ¡De cuán diversa manera han de representarse la tragedia clásica, el drama romántico o la comedia contemporánea francesa! Parece imposible que verdad tan trivial se tenga tan en olvido.

Una función de primer orden, punto menos que desconocida entre nosotros, es la de director de teatro, confiada en otras partes, donde se entiende mejor de estas cosas, a hombres de suma instrucción y hasta de gran renombre, como literatos o artistas. M. Perrin rige hoy el teatro francés, y uno de los primeros críticos y poetas de Alemania, Dingelstedt, ha adquirido inmensa reputación como director de los de Weimar, Munich y Viena, en los cuales ha realizado empresas prodigiosas, dignas de un lugar consagrado verdaderamente al arte, pues sabido es el culto rayano en superstición (basta recordar los extremos a que se ha llegado en Bayreuth), que los alemanes profesan al teatro.

El director de éste elige el personal de sus compañías, procurando formar un buen cuadro, más que una *troupe* insignificante, con un buen actor a su frente, como entre nosotros hoy se estilaba, sin duda para que resalte más y más la inferioridad del conjunto. Su tacto y una autoridad legítimamente adquirida saben, a este fin, vencer las rivalidades y pequeñeces, tan comunes entre los actores, como en los políticos, músicos o las restantes clases y profesiones de la sociedad, logrando que las primeras partes no tengan a menos, sino a honor, desempeñar papeles secundarios y siempre que su cooperación se necesite, y haciéndoles estimar como su primer deber coadyuvar al conjunto, como no se avergonzaban las más grandes ac-

trices de la Comedia Francesa, en el siglo pasado, de representar en la *Ifigenia*, de Racine, el papel subalterno de Erifila, o, como en tiempos tan recientes, que da grima verlos ya olvidados, Arjona y Guzmán aceptaban muy segundos puestos en el *Sullivan* al lado de Romea.

El director del teatro elige también las piezas que han de representarse; su misión en este punto es hoy muy delicada. A nuestro entender el repertorio de un teatro español, dirigido con intención artística, debe constar de tres partes. Ante todo, las obras maestras de la literatura extranjera, antiguas y modernas. En Viena se han representado todos los dramas históricos de Shakespeare, sin interrupción en su serie natural, cumpliéndose el deseo de Schlegel; en París, ahora mismo, en el teatro de la Gaité, se representan tragedias de Eurípides, comedias de Aristófanes y hasta de Cervantes (perfectamente desconocidas, no ya de la masa de nuestro público, sino de la inmensa mayoría de nuestros literatos), y a las cuales suele preceder una conferencia crítica, dada por algún orador distinguido. No hay que decir hasta qué punto en España, donde, merced al general atraso, es tan inferior la cultura literaria de todas las clases sociales, y aun de los mismos artistas, vendría como de molde esa revista de obras selectas de las principales naciones. Es grave error creer que no interesarían al público; en todas partes acontece lo contrario, y

si aquí hubiese tacto para elegir al principio aquellas que menos se apartasen de la «factura» moderna, bien poco sería lo que no pudiera representarse. En cuanto al teatro griego, al romano, a muchos misterios de la Edad Media, a los grandes poemas de Shakespeare, al teatro clásico francés de los siglos xvii y xviii, al de Alemania moderna... Todo esto, discretamente escogido y discretamente interpretado, llegaría, en ocasiones, a despertar vivo entusiasmo, y de seguro un interés que no sería inferior al que excitan tantas obras nuevas, desabrido fruto de la medianía. ¿Están acaso más acordes con el gusto y las tendencias presentes Calderón, Moratín, Bretón o el Duque de Rivas?

Congratulémonos, por cierto, de la afición creciente que hacia las creaciones más o menos antiguas de nuestra dramática nacional va despertándose de algunos años a esta parte entre nosotros. Precisamente, de ellas debe formarse el segundo grupo de un repertorio artístico inteligente. Por fortuna, en este punto, las opiniones se hallan menos divididas, y sólo falta ampliar y desenvolver lo mismo que ya existe. El repertorio clásico de nuestra escena es hoy tan pobre como el de los cuartetos del Conservatorio. Abraza un corto número de obras, no siempre las mejores (¿cuánto hace, por ejemplo, que no se representa *La Estrella de Sevilla*?), de un más corto número de autores de nuestro siglo de oro. Ni la época elegida, ni los poetas,

ni las obras son, pues, suficientes, prestándose a censuras harto más graves que por análogo motivo dirigía recientemente al teatro francés la revista *Ambos Mundos*. Aun en los primeros comienzos de nuestra dramática, poseemos obras que nadie tendrá jamás por anticuadas. ¡Sería donoso que una generación que aplaude los sainetes de D. Ramón de la Cruz no oyese con gusto un paso de Lope de Rueda!

Todavía puede añadirse otro argumento, que a muchos parecerá, a primera vista, descaminado. No ya los orígenes de nuestro teatro, su desarrollo y su punto de culminación deberían ofrecérsenos hoy en las tablas, sino hasta los documentos de su decadencia. De más es decir que para el literato, y aun para el hombre culto, que desea conocer de una manera viva la evolución entera del genio nacional, semejante linaje de representaciones estarían llenas del mayor interés: en esto no hay duda posible. Pero en otro respecto, la incredulidad parece más legítima. ¿Soportaría el público general tales obras? Resueltamente debe responderse que sí. En los tiempos de decadencia, dista todo de ser malo. Decadencia son el Apolo del Belvedere, el Laocoonte y la Venus de Médicis, en otro tiempo considerados como la más perfecta expresión del apogeo de la escultura; el estilo canopial florido de nuestro siglo XVI; el seco de Bramante y Herrera. ¿Qué más? Eurípides y Menandro señalan ya la de-

cadencia del teatro griego. Ahora bien, Cienfuegos y Huerta, cuyas obras irradiaron un día con la gloria de Talma, valen, siendo como son, por muchos de nuestros aplaudidos dramaturgos del día; y que puede oírse bien el teatro de nuestros tiempos menos venturosos, lo prueba el ejemplo de Moratín, siempre aplaudido, con no ser ciertamente un Alarcón, ni mucho menos.

Hoy, además, no sólo entre los eruditos, literatos y hombres de estudios, sino en todas las clases un poco ilustradas, se estima en las obras de arte, prescindiendo de la belleza intrínseca, un nuevo elemento, el *carácter*, esto es, aquella cualidad que las convierte en fiel expresión orgánica del espíritu y modo de ser de su tiempo. El desatinado éxito de los «casacones» en la pintura basta para probarlo. No es ahora ocasión para discutir el valor nacional que corresponde a este factor, del cual parece burlarse injustamente en su última obra uno de nuestros más discretos novelistas. Su estimación se debe notablemente a las teorías románticas, en las que hizo su primera entrada reflexiva con la célebre polémica entre Winkelmann e Hirt. Lo único que importa consignar es el gusto con que al presente se recibe toda obra característica de un período dado: desde una novela de Florián hasta una cornucopia churrigueresca. Este gusto dirige hoy el mobiliario de nuestras casas, con todas las artes suntuarias, que, después de cien ensayos frustra-

dos, han comprendido que deben renunciar a una originalidad por ahora imposible, y concretarse a copiar imitar y adaptar a nuestras necesidades el mobiliario de otros tiempos más fecundos. Desde esta esfera, subordinada, aunque no tan inferior como algunos piensan, a las más altas y magníficas, impera ese amor a las cosas artísticas de la vida pasada, que jamás despertaron el interés profundo con que hoy contemplamos un jeroglífico egipcio, preñado de misterio y de poesía; amor que, como todos, se vicia y degenera en ocasiones, según acontece en el antes citado ejemplo de la pintura actual de género más estimada. ¿Cómo habría, pues, de faltar el general aplauso a la restauración de nuestras obras de otras épocas?

Para concluir: dicho se está que el tercer elemento de nuestro repertorio escénico debería constar de las obras nuevas, originales o traducidas. Este factor, hoy casi único, no necesita, en verdad, razonamiento alguno para defenderse. Combinados con los otros dos, merced al tacto de los directores de los teatros; encomendadas las obras de todas las clases a un número suficiente de actores, que pueda estudiarlas y ensayarlas con descanso, puestas como es debido, merced a un arte escénico inteligente y concienzudo, que cuide desde el conjunto y los cuadros que han de formar los personajes, hasta el mobiliario y el traje de los comparsas, el decoro y la dignidad reemplazarán hon-

rosamente al genio, que nadie puede inventar de Real orden, y el teatro ocupará más elevado lugar en nuestra vida que el de uno de los más problemáticos remedios para entretener el aburrimiento de las gentes ociosas.

(El Pueblo Español.—17-III-1879.)

SOBRE EL LIBRO DE GONZALEZ SERRANO "GOETHE"

Se ha llamado al siglo xviii, en cuanto al desarrollo intelectual, el siglo de los enciclopedistas; pero el verdadero siglo de los enciclopedistas es el xix. El poderoso espíritu sintético, al cual debe el mundo las grandiosas concepciones de nuestra metafísica, ha despertado con el sentido de la unidad de la conciencia el de la vida humana en toda la plenitud de sus manifestaciones; y de tal modo va prevaleciendo, que, sin perjuicio de agradecer los resultados de las actividades especiales en los diversos órdenes de la cultura social, los considera como piedras aisladas, útiles sólo en cuanto pueden construirse con otras en un amplio sistema; llegando en esta lógica reacción hasta la desestima del elemento individual, como tal, para ceñirse a educir de entre sus pormenores lo general, común y permanente. El especialismo, en el riguroso sentido de la palabra, como cultivo de un fin determinado, no ya en su mayor subdivisión posible, sino con menosprecio de sus relaciones con los restantes fines particulares en el todo, y de cuanto en suma trasciende de su mera singularidad, está herido de

muerte; el artista estudia la física, la arqueología, la estética, la historia; el filósofo, las ciencias de la naturaleza; el jurisconsulto, la psico-física; el físico, la filosofía, y hasta aquellos naturalistas cuyo tipo y representante más célebre fué el ilustre Cuvier, que desdeñaban los problemas generales de sus ciencias y las reducían a simples catálogos de especies, contemplan atónitos desde la orilla inmóvil la avasalladora corriente donde Carus y Darwin, Virchow y Huxley, Lyell y Haekel vienen, treinta años ha, arrastrando el pensamiento hacia aquellos mismos desdeñados problemas.

De este glorioso movimiento ha sido uno de los más egregios precursores el que Alemania mira justamente como el primero de sus poetas, el insigne Goethe. Lírico, ministro, periodista, dramaturgo, naturalista, filósofo, colocado entre dos siglos, *l'un contro l'altro armato*, quizá si se prescinde de la esfera política, en nadie pueda personificarse como en él la universalidad de la vida moderna y la honda crisis con que se inaugura.

Penetrado de esta alta representación, acaba de consagrarle un libro (*Goethe; ensayos críticos*) el Sr. D. Urbano González Serrano, cuyo nombre como pensador sumamente distinguido, escritor, orador, catedrático, es ya tan apreciado entre nosotros. Conviene advertir la consonancia entre el autor de este libro y su héroe, a semejanza del cual el Sr. González Serrano, lejos de cerrarse

en los estudios meramente filosóficos, que fué donde primero y bien pronto ganó su merecida fama, extiende gradualmente su pensamiento al derecho, a las ciencias de la naturaleza, a las sociales, rindiendo así digno tributo al espíritu de su siglo. Sus discursos en el Ateneo, tan elevados, tan sinceros, tan elocuentes; su *Estudio sobre la moral positivista*, entusiastamente acogido por reputadísimos escritores de Alemania; su *Lógica*, la más importante que posee nuestra literatura científica; sus *Elementos de Etica*; sus *Estudios de moral y de filosofía*; sus recientes artículos sobre *El naturalismo contemporáneo*, han dado al joven profesor, todavía en la aurora de la vida, un lugar que sería gran fortuna merecer en el ocaso. Ahora, su último libro lo lleva a otra nueva esfera, donde tanto se siente la necesidad de trabajos detenidos y formales.

Lo es ciertamente el del Sr. González Serrano, hecho con amor, con entusiasmo, casi, casi diríamos un tanto excesivo, hacia el hombre cuya dilatada y fecunda existencia describe. Y decimos «excesivo», porque, a pesar de las protestas que su sano sentido moral formula a cada instante contra el modo como Goethe conduce sus relaciones personales, y especialmente lo que toca a sus amores, se advierte en medio de ellas una indulgencia con respecto a las faltas de su héroe que no siempre se extiende compasiva sobre otras personalidades,

como las baronesas de Stael y de Stein, si menos ilustres, no por eso menos acreedoras a la misma lenidad, o a la misma dureza. Hablar del «abandono inevitable y casi criminal» con que Goethe pagaba a sus amantes (pág. 219); exigir que «no le pidamos cuenta de las víctimas que arrolla» y que «le admiramos en todas ocasiones» (pág. 23); dar a entender que el matrimonio del poeta con Federica Brion podría haber entorpecido el vuelo de su genio, atándolo al yugo de la vulgaridad (pág. 216) —de ese mismo genio que no vió tantos inconvenientes en enlazarse a Cristina Vulpius, para recordarnos una vez más el eterno símbolo de la *Titania* de Shakespeare... — todo esto, ¿no es incurrir en esa «moral fácil para juzgar a los grandes hombres», de que con tan discreta severidad se aparta el Sr. Serrano?

Verdad es que se comprende, y, por tanto, se disculpa — *comprendre c'est pardonner* —, esta benevolencia. La adhesión que despierta un hombre como Goethe, foco donde se condensa por tan alta manera la representación de los más graves intereses humanos, tiene algo de impersonal y objetivo que la distingue profundamente de toda servil idolatría; el amor a las ideas es su primera fuente; a las ideas cuya luz como que transfigura hasta las más felocientes señales de nuestra limitación, las cuales dejan de ser entonces simples faltas para alcanzar el rango de consecuencias de una teoría im-

placable, con sus vislumbres de verdad, cual todas, por desanimada que a primera vista parezca. Así se concibe cómo a Rosenkraus, en su célebre libro sobre este poeta, no le baste «hallar verdadero deleite en amar tan viva y profundamente a los grandes hombres y en defenderlos y justificarlos siempre que hay razón para ello», lo cual nadie censuraría, sino esos espíritus displicentes, como Luzán, respecto de Calderón; Moratín, respecto de Shakespeare; Menzel, respecto del mismo Goethe, que rebuscan los pormenores descuidados, sin entender la grandeza del todo, ufanos con recordarnos a todas horas, como dice el poeta, «que hay manchas hasta en el sol», sino que, en su entusiasmo, va hasta asegurar que, «a los grandes hombres se les debe tratar, en lo tocante a sus errores y debilidades, de otra manera que a los hombres comunes», afirmación perfectamente exacta, pero en el sentido opuesto a que él le atribuye, es decir, en cuanto debe exigírseles más, porque para emplear las nobles palabras del Sr. González Serrano, «se encuentran en obligación estricta de ofrecer como enseñanza viva la elocuencia de su ejemplo».

Por esto no debe extrañarse que, a veces, parezca incurrir nuestro autor en alguna parcialidad, y procure atenuar faltas que él, por otra parte, desaprueba, haciéndolas depender de un móvil desinteresado de un principio objetivo que las dignifica. Así, si Goethe abandona a sus amantes, es para do-

minar sus pasiones y sacrificarlas al culto de su vocación; si se entrega al goce semisensual de pensar por pensar, y no por saber la verdad de las cosas, complaciéndose en los juegos de la fantasía, es que la inmensidad de su genio y su soberana independencia no caben en el molde de una escuela definida; si no entiende ni quiere entender la Revolución francesa, es porque está preocupado con su «ciudad ideal», y si mientras se estremece Alemania con los cañonazos de Leipzig, él aparta la imaginación de los males de su patria y procura distraerse con la historia de China, es porque su verdadera patria está en la región de lo verdadero y de lo bello.

Privilegio de inteligencias como la del Sr. González Serrano es no poder rozar, siquiera levemente, cosa alguna sin suscitar al punto problemas de universal interés que parecían adormecidos. En el libro que nos ocupa se refieren, sobre todo, estos problemas al modo de concebir y juzgar una de esas poderosas personalidades, por ser dicha concepción y juicio lo que, más bien que sus obras, constituye el centro hacia que convergen las consideraciones del autor. Tal es también su intención deliberada a incluir sus *Ensayos* en el género de los que llama *estudios personales*, tan en boga entre nuestros vecinos, cuya literatura es quizá la más rica en memorias, autobiografías y documentos análogos, indispensables para acometer con algún éxito traba-

jos de dicha especie, y de donde ha ido extendiéndose el gusto de éstos a Alemania e Inglaterra, por cierto que ahora mismo publica Scherer, en la *Deutsche Rundschau*, unos estudios sobre Goethe. Así, a la inversa de lo que acontece cuando se toma por objeto la obra artística por sí misma, trayendo para explicarla la personalidad del sujeto, con todo el organismo de circunstancias que la condicionan, como producto histórico exterior e interno, individual y social, aquí se recogen cuidadosamente todas estas manifestaciones en una relación que podríamos llamar regresiva, para construir sobre ellas dicha personalidad.

La atenta lectura de los trabajos de Goethe, como el estudio de su vida, parecen demostrar que toda su actividad se halla en el arte. Goethe es, en primer término, un artista. Todo lo contempla, lo indaga, lo siente, lo busca, lo hace con un sentido estético; y la afirmación del Sr. González Serrano, a nuestro entender, es difícil de contradecir. Pero el modo como Goethe entiende y cumple esta su vocación cardinal, debe caracterizarse. Toda vocación real lleva al hombre a ver las cosas bajo aquel aspecto que para su fin principalmente interesa; recuérdese a este propósito la inmensa diversidad de impresiones con que el canto del ruiseñor agita a sus oyentes en el cuento de Tieck. Este interés predominante, para ser racional, necesita subordinarse, como todos, en el espíritu del sujeto, al interés fun-

damental del que es tan sólo parte: al interés humano. Cuando el artista, el científico, el político..., hasta el religioso, tienen conciencia de este carácter particular de su fin, de esta subordinación al fin supremo, mientras sienten y viven, ante todo, como hombres, en la unidad de su naturaleza y destino, su vocación especial es ordenada, concierta con todas las restantes y se nutre de alimento sano, sin atrofiar órgano alguno esencial de la vida. Frecuentemente no es así, y el artista, el poeta — pues que de artistas y poetas se trata —, no contento con verlo todo desde su peculiar punto de vista, convirtiéndolo *en sustancia* como suele decirse, llega a cerrar su alma indiferente, cuando no desdeñosa, a los otros intereses humanos, y cae en un egoísmo del cual fácilmente se despeña, buscando siempre «motivos» para la fantasía, por todo linaje de torpezas y de corrupciones.

Entonces, la realidad de la vida desaparece a sus ojos; su fondo esencial se disipa y queda sólo una apariencia, como las superficies de la geometría abstracta, que no tienen cuerpo ni grueso. El naufragio es una escena dramática; el mendigo, un tipo pintoresco; la sangre, una nota de color caliente; la agonía y la muerte, un asunto de estudio, como para el estudiante de Balzac. La independencia real del arte se falsea; roto el freno, pretende a la soberanía y se torna ciego despotismo; olvida que bajo aquellas formas late con indecible angus-

tia un alma humana y no permite vibrar sino a una sola fibra, dejando a las restantes mudas, endurecidas e insensibles. Este es Byron (con perdón del Sr. Castelar y el Sr. Núñez de Arce), muy a diferencia, por ejemplo, de Leopardi, más pesimista que él y no menos enfermo de espíritu; pero en quien conciertan mejor el poeta y el hombre, merced a lo cual, resulta éste más sincero y aquél menos ficticio, convencional y amanerado que el autor de *Manfredo y Haroldo*.

No es otra la primera raíz del frecuente desarreglo y aun depravación de los artistas en sus costumbres personales; desarreglo esculpido de una manera que difícilmente será igualada en aquella maravillosa serie de aventuras de Guillermo Meister, sólo comparable con las del hidalgo Manchego. Y es que el arte, así entendido y cultivado, tiene su fanatismo, ciego y cruel como todos, que mata en el alma del artista al hombre.

Ahora bien, algo de esto pasa en Goethe, uno de los más grandes artistas que ha tenido el mundo. El mismo da de ello sincero testimonio cuando advierte que todas sus obras son «obras de circunstancias», no en el vano sentido de composiciones de encargo, hechas con ocasión de sucesos en que para nada se interesa el poeta, sino en el de una trasfiguración ideal de los diversos episodios de su dramática vida, cuyo curso, según nota el Sr. González Serrano, vienen a representar en el fondo. Sin

duda que esta elevación del espíritu sobre sus propios sentimientos, aun los más íntimos y profundos, para depurarlos de sus elementos puramente individuales, de sus limitaciones subjetivas, y revelar a los demás tan sólo el fondo eterno, universal, humano, que, como grano de oro puro, queda en el vaso entre escorias, expresa el momento superior a que llega el hombre en la posesión de sí mismo, y desde el cual el filósofo en forma de conceptos, el poeta en la de representaciones, nos ofrecen por igual el espectáculo de la mayor victoria con que despiertan en nosotros la conciencia de nuestra primordial soberanía. Pero el poeta, como el filósofo, ¿dejan por esto de ser hombres, individuos? Y esta individualidad, ¿es, por ventura, una desgracia o un crimen del que han de avergonzarse? Antes, todas las relaciones reales y esenciales de la vida se determinan en ella, sin lo cual, las más altas ideas se quedan en vanas abstracciones y «pierden el nombre de acción», como dice el trágico inglés. Precisamente a esto se debe que los sentimientos expresados en el arte obren con una generalidad que excede de todo límite, comenzando por avivar nuestros afectos y representaciones comunes, acentuándolos después con intensidad vigorosa, y concluyendo por sublimarlos, llevándolos a participar del sentido universal del poeta. No de otra suerte, por ejemplo, nuestro vano, estrecho y negativo de la vida ordinaria, que muchas veces nos sonroja, allá

en nuestros adentros, se depura en la impresión estética y se eleva a un amor puro y noble, digno del sér humano.

Así también, cuando las representaciones del arte no consueñan con las mismas de nuestra vida vulgar, falta esa comunión entre ambos órdenes, y en mal hora pretenderá el poeta encender en nuestro corazón indiferente la chispa que debiera convertirse en luz radiante y en fuego animador de la vida. Esta es la causa de que las literaturas académicas nos dejen siempre fríos. Es bien seguro que *Los Dioses de Grecia*, de Schiller, tan admirados por Hegel, no habrían acertado con el camino de nuestros sentimientos, si su autor se hubiese reducido a imitar las insulsas reminiscencias mitológicas de los clasicistas franceses. Mas si tal importancia tienen para el *poeta* los elementos subjetivos, no la tienen menor para el *hombre*. En ellos se encarna la realidad entera de la vida: este comercio con lo individual, único medio por donde nos es dado comunicar sensiblemente con la esencia interior de las cosas, es, pues, deber imperiosísimo, a menos de olvidar que somos primeramente hombres, y que sólo sobre esta base, indestructible centro de toda nuestra vida y obra social—como la conciencia de que somos seres lo es de nuestra vida y obra religiosas—, puede construir el bello monumento a que cada cual por su vocación se consagra. El *primum vivere, deinde philosophare* no vale sólo

para el filósofo; y si éste es algo más que un «espíritu que piensa», tampoco el poeta se reduce a un sér que hace novelas y versos. Ahora bien, Goethe —permítanos el Sr. Serrano la censura— pecó en este punto, y gravemente. Verdad es que él, tan prendado de su realismo, comprendía la realidad como cosa subalterna e impura, que el arte debía idealizar, entendiendo esta idealización de un modo muy semejante a como Platón y Hegel la entendían. Por esto pensaba obtemperar a un deber sagrado al apartarse de toda relación cuyo desarrollo pudiese entorpecer la serenidad de su fantasía, siempre en fecundidad inagotable; y sus teorías, estéticas, geniales, profundas, luminosas, son un capítulo más, tan sólo, de la estética idealista. Su realismo consiste en atender a la naturaleza, a la vida social, al mundo exterior y sus hechos como al motivo fundamental que estimula la actividad artística, con preferencia sobre el mundo interior subjetivo, del cual le interesan más las manifestaciones aparentes que los oscuros senos donde se preparan; apartándose de día en día, según se acerca al apogeo de su gloria, del punto de vista contrario que inspirara el *Werther*.

En uno de sus bellos estudios ha hecho notar Macaulay que el material para las comparaciones e imágenes del Dante está casi exclusivamente tomado de la vida humana, y, sobre todo, de los estados del espíritu. Cede—exclama—a los demás la

tierra, el océano, los cielos, la noche, las estrellas, la luna, la tersura de las hojas y el aterciopelado de las flores: porque el objeto más digno de contemplación a su ojos es el hombre mismo.

Quivi è la sua città e l'alto seggio.

Sin que sea del caso explicar lo que a Macaulay, por su parte, no podía oscurecerse, a saber, cómo esta tendencia del padre de la poesía italiana correspondía a la tendencia general espiritualista propia de la Edad Media en todos los órdenes de su varia cultura, basta para nuestro intento advertir, que, en éste, como en otros elementos, Goethe forma la más viva antítesis con Dante. Así, con razón, ha notado el mismo Rosenkranz que él no pinta santos ni virtudes heroicas. El sentido naturalista, del renacimiento, que llamó la atención hacia el arte clásico, luchó contra ese espiritualismo, místico o profano, largo tiempo y con muy varia fortuna: Shakespeare y Calderón sobrado lo atestiguan, hasta el punto de que todavía la enérgica excitación de Rousseau para rehabilitar la naturaleza sonaba a novedad en todos los oídos, casi aun en los de Voltaire. Pues este movimiento, representado por B. de Saint-Pierre, por Mad. de Stael, por Chateaubriand, obtuvo su consagración suprema en el autor de *Fausto*, el cual, entre sus creaciones, cuenta esas bellas «poesías de paisaje», que podríamos decir, y con las que en prosa y verso ha enriquecido al mun-

do. Por esta tendencia se aproxima el sentido de Goethe al ideal clásico. Goethe, hasta donde le es posible, posterga la vida privada; casi no la tiene; su misión exterior, social, pública le absorbe por completo como a un ciudadano de la Grecia antigua. Sin duda que no siempre ha podido libertarse de los conflictos con que el accidente perturba la vida individual, pero lo ha intentado siempre, interesándose en ellos todo lo menos posible, a fin de no apartarse de aquella misión, en la cual se reconocía justamente investido de la dignidad y las obligaciones de un órgano fundamental de la sociedad humana. Para ello no perdonó sacrificio: desde las pasiones más vehementes y los más torpes impulsos, hasta las más puras emociones, nada halló gracia ante el nivel de su severidad inflexible, eternamente avara del tiempo y recelosa de perderlo con la serena quietud que su obra requería, si se dejaba arrastrar en la corriente de las luchas y los intereses terrenos. Fundida el alma entera en el culto del arte; desatendidos los sentimientos de la vida diaria, como vulgares, perturbadores y profanos, pudo Goethe entrever un momento, allá en su fantasía, la existencia ideal de un Dios antiguo; pero el señor González Serrano ofrece a nuestros ojos el espectáculo de la íntima contienda, a precio de la cual imaginó sustraerse a la ley soberana del humano destino, y aterra sorprender los relámpagos que de cuando en cuando denuncian las invisibles tempes-

tades de aquel cielo, aparentemente tan sereno y tan claro. Si la alteza del fin y la abnegación de sí propio, y la voluntad indomable con que se divide en dos el alma, intentando el suicidio moral del sujeto, bastasen para vencer, ¡ah!, Goethe habría vencido.

¿Cómo esta inmolación perdurable, lejos de alcanzar la victoria, arroja sobre el carácter moral del poeta una sombra que su mismo dolor no consiguiera sino hacer más oscura, siendo así que el sacrificio, deificado en la cruz, es el primer poder sobre la tierra?

Permitánnos nuestros lectores alguna consideración todavía sobre este punto a que nos lleva el espíritu del libro que nos ocupa. El problema en general, Goethe y el Sr. González Serrano, sobrado lo merecen de consuno.

(El Pueblo Español.—31-III-1879.)

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
NOTA PRELIMINAR.....	v
PRÓLOGO DEL AUTOR.....	1
ESTUDIOS SOBRE ARTES INDUSTRIALES	
El mobiliario.....	5
Los muebles en la Edad Antigua.....	18
Tiempos primitivos.....	20
Antiguo Oriente.....	24
Grecia.....	34
Roma.....	50
El mobiliario de la <i>Odisea</i>	71
El mobiliario europeo, desde el siglo VI al XII:	
Período bizantino.....	79
Período románico.....	97
Mobiliario del siglo XI.....	99
Mobiliario del siglo XII.....	104
La tapicería en Francia.....	125
Las custodias de nuestras iglesias.....	141
Custodias góticas.....	144
Custodias góticas de Levante.....	151
Custodias clásicas.....	158
La custodia del Ayuntamiento de Madrid.....	173
Sobre algunos vasos del Museo Arqueológico...	179
Rejas españolas.....	187

CARTAS LITERARIAS

Sobre el discurso de apertura de la Universidad.	201
Sobre la Institución y el Conservatorio.....	217
Sobre publicaciones de Historia.....	229
El Ateneo de Madrid y el Sr. Moreno Nieto....	243
Sobre la Sociedad de Bibliófilos.....	263
Poesías de Flores Arenas.....	273
Sobre «La familia de León Roch».....	283
La «Biblioteca de Autores Aragoneses».....	303
Sobre publicaciones extranjeras.....	315
Sobre el teatro.....	333
Sobre el libro de González Serrano «Goethe»...	349





AC
75
G5
v.15

Giner de los Ríos, Francisco
Obras completas

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
